RICHARD WOLFRAM

Schwerttanz und Männerbund

1. LIEFERUNG

INHALT:

I. HAUPTSTÜCK: DER SCHWERTTANZ

IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

VORWORT

Es ist etwas unwiderstehlich Lockendes am Schwerttanz. Ideenverbindungen mit altgermanischer Vorzeit steigen auf. Der Reiz des fast schon Versunkenen, nur mehr Erschließbaren haftet auch den wenigen Tänzen an, die sich bis in unsere Tage gerettet haben. Den zahlreichen Schwerttanzforschern sind sie in den seltensten Fällen zu Gesicht gekommen. Aber was man vom Schwerttanz erfuhr, der prangende Aufzug, erfüllt von mittelalterlichem Zunftgeiste, dämonisches Geistertreiben zur Fastnacht, die rätselhaften und unverständlichen Reimreden und nicht zuletzt das gefährliche Tanzgerät, zogen die Phantasie immer wieder an, trotzdem oder weil man über den eigentlichen Tanz kaum etwas wußte. Daher hatten wir eine Fülle von Schwerttanzliteratur, aber nur Stückwerk, ohne entschlossenen Versuch, ganz in die Tiefe zu dringen. Die einzige Ausnahme war *Müllenhoffs* großer Aufsatz vor rund 60 Jahren,[1] der das damals überschaubare Material zusammenfaßte und daraus Schlüsse zu ziehen suchte. Über seinen Standpunkt sind wir bis in die jüngste Zeit nicht hinausgekommen. Einen Ansatz in neuer Richtung bildete nur *Fehrles* Studie „Waffentänze" in der „Badischen Heimat" (1914), die vor allem durch die Behandlung der antiken Tänze wichtig ist.

Ein Vakuum zieht die Kräfte an. So geschah es, daß nun in rascher Folge drei Schwerttanzbücher auf den Plan treten, unabhängig von einander. Fr. de *Witt Huberts* „Zwaarddansen" (1931) ist eine gute Materialsammlung, die in dankenswerter Weise die geschichtlichen Notizen über die holländischen Tänze ans Licht hebt. Die Deutung des Brauches bleibt allerdings im Rationalismus stecken. Der Schwerttanz soll im 14. Jahrhundert aus den Waffenübungen der Bürger entstanden sein, die Eigentümlichkeiten der Kleidung werden aus der damaligen Mode abgeleitet usf.

Leopold v. *Schröders* Anregung in „Mysterium und Mimus im Rigveda" (Leipzig. 1908, S. 476f.) und das ausgezeichnete Buch von Lily *Weiser* „Altgermanische Männerbünde und Jünglingsweihen" (1927) führte den zweiten Schwerttanzforscher auf die richtige Spur. Kurt *Meschkes* Buch „Schwerttanz und Schwerttanz-

[1] Über den Schwerttanz, Festgaben für Gustav Homeyer, Berlin 1871. Die erste Materialsammlung sind H. F. *Maßmanns* fünf Aufsätze „Schwerttanz und Reifentanz und Freudenlust des früheren Bürger- und Bauernlebens", Zeitspiegel, hg. v. C. Spindler, fünfter Band das Jahrgangs 1831 (München). Sie enthalten eine unglaubliche Menge von Nachrichten, wurden aber wegen des schwer zugänglichen Ortes der Veröffentlichung fast immer übersehen. Bei der Schilderung der Reiftänze schöpfte Maßmann aus eigener Anschauung.

spiel im germanischen Kulturkreis" (Leipzig 1931) gibt eine sprachlich und inhaltlich gleich vorzügliche Zergliederung des Schwerttanzes und seiner Bestandteile. Um so erstaunlicher, als auch Meschke fast ausschließlich aus der Literatur schöpfte. Daß infolgedessen Fehlerquellen vorhanden sind, kann ihm nicht angekreidet werden. Einige Resultate, die ich in meinem bereits seit Jahren vorbereiteten Schwerttanzbuche bringen wollte, sind durch Meschke vorweggenommen. Ich kann mich deshalb in manchen geschichtlichen Einzelheiten kürzer fassen. Trotzdem war ich gezwungen, auch die tanztheoretischen Kapitel meiner Arbeit zu schreiben, da ich mich auf etwas stützen kann, das außer dem englischen Sammler Cecil *Sharp* niemandem zur Verfügung stand, nämlich den Tanz selbst. Aus den gewaltigen Stoffmengen, die Meschke unbekannt waren, ergaben sich auch neue Gesichtspunkte.

Vor mehr als 100 Jahren (1808) zeichnete Erzherzog Johann das Reimspiel des Ausseer Schwerttanzes auf. Manche sind ihm gefolgt. Über den eigentlichen Tanz erfahren wir aber nur klägliche Andeutungen: nun wird in der Runde getanzt, dann über die Schwerter gesprungen und zuletzt steigt einer auf die Schwerter und spricht den Abdankungsreim. Das ist alles. Vor der Aufgabe, die höchst verwickelten Bewegungsfolgen auf dem Papier festzuhalten, versagten sämtliche Schilderer. So bestand die höchste Gefahr, daß der letzte Schwerttanz vor den Augen der Volkskundler versinken würde, die sich seit 100 Jahren mit ihm beschäftigten.

Als ich vor sechs Jahren an die Aufgabe ging, in meiner Heimat nach Resten dieser interessantesten aller Tanzformen zu schürfen,[2] sah es beinahe hoffnungslos aus. Einzig der Schwerttanz der Halleiner Bergknappen lebte noch und im oberösterreichischen Taufkirchen war möglicherweise noch ein gutes Ergebnis zu erhoffen, da die letzte Aufführung erst gegen 20 Jahre zurücklag. Die Arbeit der nun folgenden Jahre führte mich auf allen Pfaden kreuz und quer durch das deutsche Sprachgebiet des ehemaligen Österreich-Ungarn und darüber hinaus. Ihr Ergebnis übertraf meine kühnsten Erwartungen und bildet den schönsten Lohn der Mühe und geldlichen Opfer. Niemand hätte gedacht, daß es noch möglich sein werde, rund 30 verschiedene Schwert- und Reiftänze auszugraben, die sich den englischen würdig an die Seite stellen. Ein Jahrzehnt Volkstanzfahrten in der Mehrzahl der Länder Europas gab mir dazu noch die Vergleichsmöglichkeiten mit den übrigen Völkern.

Bedeutet die vorliegende Arbeit die Hebung des Tanzschatzes an sich, so kommt noch ein inhaltlicher Fortschritt hinzu, der über Meschke hinausgeht. Wohl denkt Meschke — den Spuren Lily Weisers folgend — an die Burschenschaft als sichersten Ansatzpunkt für die Deutung des Schwerttanzes, aber er bleibt auf halbem Wege stehen. So konnte es geschehen, daß er zwar die Tötung des Narren im Schwerttanzspiel als wichtig anerkannte, die Wiedererweckung, sowie die Barbierszenen und das Zahnziehen jedoch als Sekundärbildungen erklärte. Der Narr gehört nach seiner Darlegung überhaupt nicht zum Tanz und seine Szenen sind

[2] Der Plan zu dieser Untersuchung ist weit älter und geht auf die Erlernung des Flamborough Schwerttanzes zurück.

Clownscherze und dramatische Wucherungen. Das gerade Gegenteil ist der Fall. Eine genauere Untersuchung bündischen Brauchtums eröffnet Ausblicke, die den Schwerttanz in völlig neuem Lichte erscheinen lassen.

Die Verfolgung dieser Linie führt aber noch viel weiter. Aus den unverstandenen Bruchstücken von geschichtlichen Nachrichten, Brauchtum und Volksüberlieferung formt sich allmählich das Bild einer Macht, deren Gestaltungskraft bis in die seltsamsten Verästelungen von Glaube und Brauch spürbar ist. Ein Schulbeispiel für die Gefährlichkeit der Schlüsse ex silentio. Denn so lange dieser kultisch wie soziologisch höchst bedeutsame Überlieferungsstrom intakt ist, wird er seiner wahren Bedeutung nach überhaupt nicht sichtbar. Erst bei der Verharmlosung in den Städten tritt er zutage, wenn der ursprüngliche Sinn verloren gegangen ist. Darum kann er den Eindruck später Entstehung erwecken, während es sich in Wahrheit um etwas ganz Grundlegendes handelt. Freilich: oftmals wird es uns schwer, in die geistige Haltung seiner Träger einzudringen; manches erscheint unfaßbar, eine Sprache, deren Worte wir kennen, ohne den Sinn zu verstehen. Aber ein Blick auf die ethnologischen Parallelen bestätigt, daß die Lösung auf diesen Wegen gesucht werden muß.

Der umfangreiche Mittelteil dieses Buches, der sich mit den Männerbünden beschäftigt, könnte als Überschreitung des eigentlichen Themas gewertet werden. Dem ist entgegenzuhalten, daß es fast keine Einzelheit am Schwerttanz und den mit ihm verbundenen Bräuchen gibt, die sich nicht aus dem Männerbund erklären läßt. Wer den Schwerttanz verstehen will, muß die ganze Vielfalt der bündischen Welt kennen. Selberlebtes gibt auch diesen Abschnitten an manchen Punkten Quellenwert.

Der erste Band meiner Arbeit gliedert sich also in drei Hauptteile. Am Beginn steht die Sichtung der Waffentänze Europas, aus denen sich der Kettenschwerttanz besonders heraushebt. Auf germanischem Boden ist er der eigentliche Schwerttanz. Geschichte, Verbreitung, Tanztechnik, Stil und Bedeutung werden in einzelnen Abschnitten behandelt. Ein Exkurs gilt dem Reiftanz, ein weiterer der Moreska. Dann wendet sich die Untersuchung dem bündischen Leben zu. Aus Rügegerichten und Narrenzünften wird der alte Sinn abgelesen, die Wilde Jagd und die Dämonenaufzüge aneinandergehalten; über die Tierdämonie führt der Weg schließlich zu einer Schilderung des Männerbundes an sich, wobei der Verfasser besonders die Erfahrungen der Gegenwartsvolkskunde heranzieht. Damit ist der Schlüssel zum Verständnis der mimischen Handlungen im Schwerttanzspiel gewonnen; ihm ist der dritte Teil gewidmet. Der zweite Band bringt ausschließlich die Veröffentlichung der 30 deutschen Schwert- und Reiftänze, sowie dreier weiterer Waffentänze in genauer Beschreibung mit den dazugehörigen Melodien, Bräuchen usf.

Das Zustandekommen einer solch umfassenden Arbeit ist nicht möglich ohne mannigfache Unterstützung, für die es mich zu danken drängt. An erster Stelle meinem hochverehrten Lehrer Rudolf *Much*. So wie er selbst sein Werk in ständiger Fühlung mit dem Leben geschaffen hat, erzieht er auch seine Schüler dazu, die Welt mit offenen Augen anzuschauen und hinauszugehen ins Volk und in

unser schönes Vaterland, um vor das Urteil das Erleben zu setzen. Die Vereinigung aller verwandten Arbeitsgebiete in Rudolf Muchs germanistischem Schaffen drückt auch der Wiener Schule ihren Stempel auf. Wenn die aus diesem Kreise hervorgegangenen Arbeiten in mancher Hinsicht neue und fruchtbare Wege gehen konnten, so verdanken sie es nicht zuletzt diesem Weitblick und dieser Vielseitigkeit. Zu dem Besten, das Rudolf Much seinen Schülern mitgegeben hat, gehört aber der ständige Hinweis auf die große Verjüngungsquelle unserer Wissenschaft, die Volkskunde. In aufrichtiger Dankbarkeit sei ihm deshalb auch dieses Buch gewidmet.

Grundlegende Ergebnisse, die sich auf den Männerbund beziehen und weit über L. *Weiser* und K. *Meuli*[3] hinausgehen, hat Otto *Höfler* erstmalig gefunden und in seinem Werk „Kultische Geheimbünde der Germanen"[4] niedergelegt. Der Anregung L. Weisers folgend, die auf die Möglichkeit eines Zusammenhanges zwischen Schwerttanzspiel und Initiation hingewiesen hatte, begann ich diesen Spuren nachzugehen, als mir Höfler seine Resultate mitteilte, wodurch die Richtung meiner Arbeit entscheidend beeinflußt wurde. Während der Ausarbeitungszeit unserer Bücher standen wir in ständigem Gedankenaustausch. Eine frühere Fassung seines Gesamtmanuskriptes (einschließlich des noch unveröffentlichten 2. und 3. Teiles) lag mir auch im Dezember 1931 zur Einsichtnahme vor.[5] Höflers Manuskript ist im einzelnen noch stark angewachsen. Was es damals schon enthielt und mir zur Grundlage meiner eigenen Nachforschungen diente, habe ich mich bemüht, im Text anzumerken. Betonen möchte ich jedenfalls, daß die Gesamtsynthese (Zusammenstellung der Totenmythen mit den bündischen Bräuchen und Institutionen und die Ableitung des Fastnachtspieles) in ihm schon vorhanden war. Doch ist mit dürren Worten alle Förderung durch unsere Zusammenarbeit kaum zu bezeichnen. Die Anregungsfülle und Entdeckerfreude unserer Gespräche gehört zu den unverlierbaren Erlebnissen dieser Arbeitsjahre.

Danken möchte ich ferner Herrn Karl *Horak*, der einen Teil der Karpathentänze für mich aufzeichnete, als mich Erkrankung zur Unterbrechung der Fahrt zwang, sowie Herrn A. *Karasek*, der mich auf die Tänze der Kremnitz-Probner Sprachinsel aufmerksam machte. Eine wichtige Förderung bedeutete auch die Überlassung des handschriftlichen Schwerttanznachlasses von J. *Ammann* durch Herrn Prof. G. *Jungbauer* in Prag. Dankbar gedenke ich der Erlaubnis zur Benützung der reichhaltigen Handschriftensammlungen von Nordiska Museet in Stockholm, Landsmålsarkivet in Uppsala, Västsvenska Folkminnesarkivet in Göteborg und Lunds Universitets Folkminnesarkiv. Auch von der English Folk Dance and Song Society und ihren Mitgliedern, insbesondere Violet *Alford*, Rodney *Gallop* und Douglas *Kennedy*, erhielt ich wertvolle Mitteilungen, ebenso von meinem Freunde Dr. Ro-

[3] Bettelumzüge im Totenkultus, Opferritual und Volksbrauch, SA XVIII, S. 11ff.

[4] Bd. 1 Frankfurt a. M. 1934, Bd. 2 erscheint in Kürze.

[5] Das Vortragsreferat „Sword-Dances and Secret Societies" (Journal of the EFDS 1932) enthält in seinem auf die Bünde bezüglichen Teil mehrere Vorverweise auf dieses Manuskript, ferner der Aufsatz „Robin Hood und Hobby Horse" (Wiener Prähistor. Zs. 1932) z. B. in der Erwähnung der Verbindung Wilhelm Tells mit den Bünden.

bert *Stumpfl*, Berlin. Beim Lesen der Korrekturen half mir auch meine Frau in nie erlahmendem Interesse. Aufrichtigen Dank schulde ich ferner der Notgemeinschaft für deutsche Wissenschaft und der österreichisch-deutschen Wissenschaftshilfe, die den Abschluß der Aufzeichnungen und den Druck des Werkes ermöglichten. Auch meinem Herrn Verleger sei für sein Verständnis und Interesse besonders gedankt.

Zuletzt möchte ich auch meine wackeren Bauern nicht vergessen, denen ich mein Wissen verdanke, vom dreiundachtzigjährigen Nachtwächter Johann Reichl, dem letzten Vortänzer in Ebensee, bis zu Hias Reinwald, dem lebfrischen Burschen aus dem Wölzertal. Eine Mahnung sei hier noch angeschlossen, zu der ich mich verpflichtet fühle. Diese Tänze sind ein heilig gehüteter Schatz und ihre Mitteilung ein wirkliches Geschenk, das man nur dem Freunde macht. Ihr, die Ihr das uralte Vätergut wieder aufleben lassen wollt, geht wahrsam damit um! Der Schwerttanz ist kein Tanz für jeden Ort und jede Gelegenheit. Geschäftsmäßige Betriebsamkeit und wahllos zusammengewürfelte Tänzerscharen machen ihn wurzellos. Habt auch Ehrfurcht vor der überkommenen Form, neuert nicht blindlings nach Eurem Geschmack und Euren Lehrmeinungen. Es ist nicht so sicher, daß der Städter da immer das rechte Verständnis hat. Wie läppisch schienen vielen die Texte der Schwerttanzspiele, eine Entartung, die gestrichen werden muß. Und doch zeigt es sich, daß das Volk hier allerälteste Handlungen in seiner wunderbaren Beharrsamkeit weitergeführt hat, auch wenn es längst nicht mehr verstand, worum es ging. In der Heimat des Tanzes lasse man ihn vor allem ungestört; er entspricht auch in seinen Scherzen der Art des Volkes. Wo er in neu bereitetem Boden Samenkorn eines neuen Brauchtums werden soll, kann man freilich nicht immer starr an Zufallsformen festhalten. Wir wollen ja Leben und kein Museum. Darum gilt es zu sehen, was von dem Alten auch in uns Heutigen, in anderen, erst wieder erwachsenden Gemeinschaften Stehenden, Wurzel schlagen kann. Immer aber bleibe man sich der Verantwortung bewußt. Wie ich die Tänze fand, so sind sie in dieser Sammlung wiedergegeben. Ihren Weg müssen sie nun selbst gehen. Allen denen aber, die aus wirklicher Verbundenheit und innerem Bedürfnis diese großartigsten unserer Gemeinschaftstänze wieder aufnehmen, wünsche ich ebensoviel Freude am Schwerttanz, wie sie ihr Sammler erlebte.

Wien, am 14. Mai 1935.

R. W.

ERSTES HAUPTSTÜCK

DER SCHWERTTANZ

1. DIE FRAGESTELLUNG

Der Eindruck, den der Anblick eines Schwerttanzes erweckt, ist schwer zu schildern. Ich erinnere mich besonders an ein Erlebnis in der Kremnitzer Sprachinsel (Slowakei). Wir saßen bei flackernder Beleuchtung im großen Zimmer des ehemaligen Schulhauses von Hochwiesen, um uns ein großer Teil der Burschengemeinde. Erst zögernd, aber nach und nach freier werdend, erzählten sie von spukhaften Erlebnissen und nannten Ort und Stunde, wann die „Tödin", das Bêgmännela oder das Roß ohne Kopf ihnen begegnet waren, so daß allgemach eine ganz seltsame Stimmung im Raume entstand. Kaum bemerkten sie noch die fliegenden Federn der Aufzeichner, die sich bemühten, all das festzuhalten. Da schlug es plötzlich gegen die Tür. Auf flog sie und vier Burschen trappen in schwerem Lauf zum Takt der im Vorhaus stehengebliebenen Musik herein. Jeder Bursche hält einen Stock geschultert. Im engen Gegensonnenkreis laufen sie und werfen ihre Hüte auf den Tisch. Die Stöcke werden über die Schulter rückwärts gereicht, der Stock des Vordermannes mit der freien Hand erfaßt, und schon beginnt sich der so gebildete geschlossene Kreis zu verschlingen. Der Vortänzer dreht sich und zieht die übrigen unter dem Tor durch, das von dem Stock zwischen ihm und dem vierten Tänzer gebildet wird; abermals dreht sich der Vortänzer, nun in der anderen Richtung und läßt alle durchlaufen; jetzt haben alle die Stöcke unten, doch schon wird mit neuerlichem Drehen und Durchlaufen die alte Ordnung wieder hergestellt, die sofort vom Schwertsprung abgelöst wird. Kaum vermag das Auge den blitzschnellen Bewegungen und Drehungen des Kreises zu folgen, zumal die Zahl der Tänzer so gering ist, daß jede Figur im Nu vorüberhuscht. Hinter diesem seltsam aufregenden Schauspiel taucht auf einmal eine plumpe Figur auf: ganz in Stroh gehüllt, eine Peitsche in der Hand und über dem Kopf eine primitive geschwärzte Larve, aus der die Augen herausglühen (Abb. 1). Während die anderen stillstehen, springt er unter allgemeinem Jauchzen hoch über die Stöcke. Und schon spielt die Musik einen Hopser, die Burschen fassen sich zwei und zwei zum Rundtanz und die Strohmaske tanzt mit der Hausfrau, damit es ein gutes Jahr gebe. So hoch der „Lazzo" — dies der Name der seltsamen Gestalt — gesprungen ist, so hoch wird im kommenden Jahr der Hanf wachsen.

Auf einen Eisenspieß bekommt der „Redner" zum Dank ein Stück Speck gesteckt, der „Eierträger" macht reiche Beute und nach einer kurzen Abdankung durch den Redner geht's zum nächsten Hof, wo sich das Schauspiel wiederholt. Das ist ein Schwerttanz in bäuerlicher Umwelt.

Neben diese Beschreibung stelle ich Nachrichten, die wir vom Reif- und Schwerttanz in Danzig aus dem 17. Jahrhundert besitzen:[6] (Am 12. Februar) „Nach der Sonnen vntergang kam das Werck der *Kürschner* mit einem anmutigen auffzug auff dem Marckt für Königlicher Majestet Logement, dazu eine besondere Bohne auff der Erde zubereitet war. Erstlich gingen zwei Trommelschleger vnnd ein Querpfeiffer, darnach 4 Trompeter. Denen folgeten 4 Meister mit blossen Degen vnd Schilden wolgezieret. Darauff gingen noch 12 Meister mit langen geflammeten Schlachtschwertern vnd 40 Personen mit weissen Hembden biß an die Lenden; auff den Häuptern hatten sie Pappierne Cronen, daran forne ein Lew mit dem Schwerdt vnd hinten etwas von grauffutter werck gemahlet war, welches des Wercks schildwapen ist. Mitten in der Cron hatten sie brennende Kertzen, vnten waren die Hosen an die Kniescheiben mit vielen Schellen behenget. Wie sie nun also auff dem Platz erschienen waren, traten sie nach gethaner reverenz an einander folgender gestalt. Der erste hatte in der rechten Handt ein kurtzes blanckes Schwerdt vnd in der Lincken einen reiff vom Faß, geferbet weiß vnd roht, welchen Reiff der ander nach jhm anrührete mit der rechten Hand vnd hielt in der lincken wieder einen andern, welchem der dritte die Handt bot, vnd theten solches alle andere biss an den letzten, der wie der erste mit der einen Hand den letzten Reiff ergriff vnd in der anderen ein Schwerdt führete, also daß sie alle an einander hiengen wie eine Kette. Darauff erhub sich ein gar wunderlicher ringel tantz durch einander, daß man mit lust anzuschawen hette, wie sich die Kertzen bey finsternacht durch einander wunden ohne alle verwirrung. Da sahe man viel schwenckens vnd bügens, balt Schlangen weise, balt in die runde, balt mit halben, dan mit gantzen zirckel vnd vielen andern krummen zügen, die der Kunst allein bekandt seyn. Sie sprungen durch die Reiffen, auch fasseten sie einen standt auff die Reiffe, huben sich empor vnd thaten Lufft sprünge mit solcher fertigkeit, das sie nimmer aus der Ordnung kamen, sondern allezeit ein jeder seinen Reiff, wie er ihn anfangs gefast, ohne verrückung stets fest an sich hielte. Sie hatten auch ein par possenreisser vnter jhren hauffen, die viel kurtzweil macheten; vnd bey solchem spiel wurden dan vnd wann Racketen angezündet, die den auffzug soviel lustiger machten. Diese kurtzweil weret biß zu 11 Vhr in die Nacht, damit damals derselbe Tag beschlossen wardt".

(Bl. N 4b: am 16. Febr.): „Vmb 10 Vhr brachten die *Schiffer* jhren auffzug volgender gestalt. Es waren jhrer über 60 Mann; voran gingen zwey mit geflammeten Schwerdtern, darauff folgeten ein gut theil mit hellebarten, dann etliche mit Degen. Alß sie auff den Marckt kamen, schwung jhr Fendrich die Fahne, welche roht von farben war vnd darin ein weisser Adeler mit außgebreiteten Flügeln vnd einer gülden Krone auff dem Kopff. Oben schien die Sonne gar hell vnd gegenüber der halbe Mon(d); dabey war zu lesen: ‚Concordi lumine maior', das ist:

> Zwey Lichter leuchten mer als eines nur allein:
> So ist es mit vns auch, wenn wir nur einig seyn.

[6] J. *Bolte*, Das Danziger Theater, Theatergeschichtliche Forschungen XII, 1895, S. 73ff.

Hierauff stelleten sie ihren tantz an. Der forderste hatte einen Krantz auff dem Haupt vnd in der rechten Handt ein kurtz schwerdt; dem folgete ein ander mit blossen Degen, welches spitze der erste mit der lincken Handt hielte; darauff kam der dritte gleichfals mit einem Degen, welchen der ander für jhm auch an der spitze mit der lincken Hand gefasset hatte vnd also die andern alle auff einerley art biß an dem letzten, der eben wie der erste einen Krantz auff dem Kopff vnd in der rechten Hand ein kurtzes schwerdt führete. In solcher ordnung fingen sie den reygen an vnd machten allerley krumme sprünge über die Degen, dabey die Trompeter ohne vnterlas bliesen. Darnach traten sie in einen kreiß zusammen vnd hielt einer den anderen beim Halß am Futterhemde. Andere stiegen diesen auff die achseln vnd hielten sich auch an einander wie die darunter vnd dantzeten so herumb. Hierauff kamen sie wieder zusammen vnd hielten die Schwerter kreutzweise über einander, legten oben darauff ein klein Bret, worauff einer stieg, der machte allerley possen, vnd dantzeten also herumb biß zu mittag, da sie wieder abzogen nach jhrer Gülde hauß".

Dasselbe Bild farbigen Zunftgepränges erblicken wir in den deutschen Städten, wo immer wir auf einen Schwerttanz stoßen. Vielleicht die größte Prachtentfaltung zeigt Nürnberg. Alle die zahlreichen Nachrichten über den großen Umgang der Messerer, zu dem die Brüderschaften oft von weither geladen waren, gipfeln in der Schilderung des Aufzuges und Tanzes vom 3. Februar 1600. Er war so prunkvoll, daß das Handwerk durch ihn in große Schulden gestürzt wurde. Voran ritt damals der Stadtpfänder Wolf Doppler, mit schwarzweißem Federhut, sechsfacher Goldkette und einem rotweißen Feldzeichen; ihm zur Seite zwei Trabanten mit Hellebarden, gefolgt von 9 Reisigen zu Pferd. Dann kamen die Stadtpfeifer, ganz in Rot gekleidet, und bei 200 Meister und Gesellen in weißen Barchentröcken mit roten Borten. Einen besonderen Tanz hielten die Lehrjungen, auch sie gegen 100 an der Zahl. Am Montag wurde vor dem Rathause eine Fechtschule gehalten, am Dienstag und Mittwoch aber ein gemeiner Tanz im Hause des Paul Pülzl am Roßmarkte, an dem außer vielen Frauen und Jungfrauen auch zwei mit goldenen Ketten geschmückte Kronbräute teilnahmen. Der Höhepunkt des Ganzen war aber der Schwerttanz:

> Franz Hoess und der den Reyen führt,
> fieng an den danz ganz wol geziert.
> Erstlich gleich wie ein Schlang Er gieng,
> und führt sie rundt in einem Ring.
> So krum geschloßen an dem end,
> das keiner kein anfang mehr könd.
> Doch wickelt er sich wider rauß,
> und macht den Schlangen Danz schön auß.
> Wie schön hatt Er die Brucken gschlagn,
> artlich geschlossen muß ich sagn.
> Er hats auch geführth und wol getroffen,

das sie seind durch die Schwerdter gschloffen.
Über die Schwerdter habens müßen,
fein artlich danzen mit den Füßen.
Gar künstlich hat er gführt die Schlacht,
und sie vierfach zusammen bracht.
mit Hilf eins andern Meister,
ward genannt Georg Pfaffenhoffer.
der auch den halben theil thet führn,
den Schwerdt dantz wie sich thut gebührn.
die Schlacht sahe auß in solchem hauffen,
als wenn man mit Stürm an wolt lauffen,
und als die Schlacht nun hett ein End,
ein jeder Theil sich wider wendt.
da haben alda klein und großen,
Beyd theil zwo schöner Rossen gschlossen.
darauff zween Fechter Ehren werth,
Fechten jm Dusacken und Schwerth.
Ein junger Mann, mir wol bekandt,
sein Nam Hans Fenitzer genandt,
derselb das Zitterschwertlein hatt,
schön mitgeschlagen das Parat.
nachdem die Roßen wiederumben,
sind künstlich außeinander kommen.
draus ist erfolget der Knopff danz,
nach dem beschlossen ein Ring ganz.
darin so fechten paar und paar,
wer nur lustig zu fechten war.
und Hans Fenitzer allerding,
schlug lustig das Barat im ring.
zu letzt aber es sich begab,
ein ieder zug da sein hutt ab,
und neigten sich tieff allesam,
gegen die Ehrbaren Herrn mit Nam.
das Sie damit nehmen für gut,
also sich der Danz enden thut.
Also habens gedanzt mit Ehren,
wol vor den sieben Alten Herrn.
nach Ihnen haben gedantzt fein,
die Meisters Söhn und Buben klein."[7]

[7] *Hans Webers* Spruch von dem Schwerttanz im Jahre 1600, Papierhandschrift in der Nürnberger Stadtbibliothek, bz. Will. I. 419. Weitere gereimte Schilderungen des Nürnberger Schwerttanzes von *Hans Sachs* (am 16. Juli 1560 gedichtet, behandelt den Tanz von 1540) und Ambrosius *Oesterreicher* (1561).

Welch gewaltiger Zurüstungen es bei diesen großen Standesfesten der Zünfte bedurfte, erfahren wir aus dem großen Handwerksbuch der Messerer, das sich jetzt im Nürnberger Stadtarchiv befindet und Eintragungen von 1531 an enthält. Am 15. November 1560 beschlossen die Geschworenen des Messererhandwerks beim Rat vorstellig zu werden, daß der „ihnen vor langen Jahren" wegen geleisteter Treue begabte Schwerttanz, der ursprünglich alle sieben Jahre gestattet war, für das nächste Jahr genehmigt werde.[8] Nach den vielen Klauseln und Verboten zu urteilen, dürfte es früher bei der Aufführung des Schwerttanzes zu Ausschreitungen gekommen sein, denen vorgebeugt werden sollte. In langer Beratung wurden die Ämter verteilt und die Ausrichtung des Tanzes festgesetzt. Als Vortänzer und Anführer wurden Wolf Stechner und Endres Prückner bestimmt. Wir erfahren die Namen der beiden Brautführer bei den Meistern und ihrer Entsprechungen bei den Gesellen. Unter den letzteren befindet sich interessanterweise ein gewisser Anthoni von Kremnitz. Ferner besaßen Meister und Gesellen auch je zwei Reienausgeber. Barbara, Veit Püttners Tochter, wurde als Meisterbraut gewählt, Klara, Hansen Freudenzweigs des Älteren Tochter, als Gesellenbraut. In gleicher Weise sind alle Teilnehmer am Tanz im Handwerksbuch mit Namen verzeichnet und es ist genau angegeben, wie die Meister auf die einzelnen Rosen (Schwertgeflecht das von je 27 oder 28 Mann gebildet wurde) verteilt waren, welche Meister um die Rosen herumtanzten usf. (Abb. 3). Beim Schwerttanz am 16. und 17. Februar 1561 wurden nicht weniger als vier Rosen aufgestellt, an denen 110 Meister beteiligt waren, während 48 Meister in einer Schwertkette um sie herumtanzten. Die Zahl der Gesellen belief sich auf 89, die der Meistersöhne auf 114. Einundzwanzig alte Meister zogen dem Schwerttanz voran, eine Prachtentfaltung der Zunft, wie sie kaum zu überbieten war. Die Rechnungen für das Aufschlagen von Bänken an bestimmten Plätzen zeigen ferner, daß dort auch Frauentänze stattfanden. Solche Plätze sind St. Lorenz, später Messererplatz genannt, und bei Unserer Lieben Frau, also der Hauptmarkt. Aus der gleichen Quelle erfahren wir auch Näheres über die Vorbereitungszeit des Tanzes, den Aufwand des eigentlichen Aufzuges und wie endlich die Festzeit mit einer Reihe von Zechen und Schmausereien für die einzelnen Funktionäre schloß. Am Sonntag nach dem Schwerttanz wurden alle Meister, welche den Beitrag eingezahlt hatten, „örtenfrei" gehalten. Am Montag danach folgte das Botenmahl. Am St. Gallenstag aßen die Stadtpfeifer, die Stadtknechte und die Meister, welche zum Tischdienst verordnet waren, beim „Mondschein" dem besonderen Gasthaus der Messerer. Auch für die Gesellen war ein eigener Trunk gespendet.

Diese Beschreibungen — vom einfachen Stocktanz der Burschen in der Kremnitzer Sprachinsel bis zu den prunkvollen Zunftfesten der Städte — lassen die ganze Spannweite des Schwerttanzes erkennen. Wo aber werden wir wohl den Ursprung ansetzen? Ländliche Restformen, wie die Tänze der Kremnitzer Sprach-

[8] A. *Neuhaus*, Die Privilegien des Messerhandwerks zu Nürnberg, Zs. f. histor. Waffen- und Kostümkunde N. F. IV, 1932, Heft 1.

insel (Figurenverkümmerung, geringe Tänzerzahl, Ersatz der Schwerter durch Stöcke) könnten leicht durch eine Verpflanzung etwa aus Nürnberg in die Stadt Kremnitz erklärt werden, von wo der Tanz dann weiter auf die Bauernsiedlungen ausstrahlte. Haben wir doch sogar den Namen eines Kremnitzer Meisters unter den Nürnberger Schwerttänzern. Halten wir dazu die Tatsache, daß die ältesten Nachrichten über Schwerttänze ausnahmslos aus Städten stammen, so liegt es verführerisch nahe, den Schwerttanz in den großen Kulturstrom einzureihen, der von der Oberschicht zur breiten Masse des Volkes absinkt. Nur eine genaue Untersuchung des gesamten Schwerttanzmateriales kann auf diese erste Hauptfrage Antwort geben, die auch das Wesensproblem in sich schließt.

2. DER SCHWERTTANZ DER DEUTSCHEN STÄDTE

Nicht jedes Zeitalter scheint berufen, in gleicher Weise in das Wesen der Dinge einzudringen. In höchst bezeichnendem Wellenschlag offenbaren sich den Generationen verschiedene Seiten der Dinge, die meist von der vorhergehenden nicht als entscheidend angesehen worden waren. Doch dieser Rhythmus bedeutet keinen mechanischen und völlig gleichwertigen Ablauf, denn das Weltbild der einen Zeit kann umfassender und tiefer sein, als das der anderen; es kann Dinge sehen, für welche die vorangegangene Zeit kein Organ besaß, dabei aber doch auch jene eben abgelöste Zeit durchschauend und verstehend. Es will mir scheinen, als ob wir eben eine solche Zeitwende erlebten. Das Wort Romantik, das nun jahrzehntelang mit ironischen Anführungszeichen versehen war, erhält für uns einen neuen Sinn. Nicht als ob wir nun die Gefahren übersehen würden, die einer ersten volkhaft empfindenden Ganzheitsbetrachtung vor 100 Jahren schließlich zum Fallstrick wurden. Keinem ernsten Forscher wird es einfallen, heute so schnell und leicht zu konstruieren, wie damals[9]. Manche Irrwege dieser Zeit sind und bleiben als solche erkannt. Und doch ereignet sich das Seltsame, daß höchste Sachlichkeit in manchen Fällen zurückführt zu den Brüdern *Grimm*, freilich nun mit ganz anderem Beweismaterial, das alte Bild vielfach verändernd. Dies wird im Verlauf der Untersuchung deutlich werden.[10]

Ein Musterbeispiel dieses Widerstreits der Geister ist auch der Schwerttanz.

In den letzten 40 Jahren betrachtete man zumeist Äußerungen als gänzlich unbegründet, wie sie *Müllenhoff* am Ende seiner großen Arbeit über den Schwerttanz fällt: „Der Schwerttanz, wie er seit dem 15. Jahrhundert in fast allen germanischen Ländern getanzt wurde, ist nach allen Merkmalen mit dem von Tacitus beschriebenen so sehr derselbe, daß wir, obgleich Nachrichten über ihn für einen Zeitraum von mehr als dreizehn Jahrhunderten fehlen, eine ununterbrochene oder

[9] Einige Auswüchse der Gegenwart, welche sich doch meist auf einer anderen Ebene bewegen, natürlich nicht mitgerechnet.

[10] Vgl. dazu besonders O. *Höfler*, Kultische Geheimbünde der Germanen I, passim.

doch nie ganz unterbrochene Überlieferung von der Urzeit bis auf die Gegenwart für ihn annehmen müssen."[11] Wenn man ihn überhaupt mit der kultischen Sphäre in Berührung brachte, so geschah das höchstens im Sinne *Mannhardts* oder *Frazers*, die ihren Blick ausschließlich auf Fruchtbarkeitsriten gerichtet hielten und besonders den Kampf zwischen Winter und Sommer im Auge hatten.[12] Aber selbst diese Beziehungen, die durch eine Reihe von Bräuchen gestützt werden,[13] erachtete die Forschung für unwesentlich. Die schärfste Fassung gab solcher Ansicht *E. Krause* mit der Berufung auf noch unveröffentlichte Arbeiten von *E. Mogk*: „So ist z. B. der Schwerttanz, der sich heute noch hier und da als bäuerliche Sitte findet, nicht ein weiterlebendes Überbleibsel des als Springtanz[14] ausgebildeten Schwerttanzes der alten Germanen, wie ihn Tacitus schildert, sondern er ist als Innungstanz städtischer Schwertfeger entstanden, als solcher bereits im 13. Jahrhundert belegt (?), und war als Reigentanz ausgebildet. In dieser Form ging er auf andere städtische Innungen über und wurde bereits im 16. Jahrhundert in ländliche Fastnachtsspiele übernommen."[15] Die Mehrzahl der Forscher, die sich in neuerer Zeit mit dem Schwerttanz beschäftigt haben, stimmen mit dieser Herleitung des Schwerttanzes aus der mittelalterlichen deutschen Stadt überein. So *O. Wittstock*,[16] *A. Schaer*,[17] *Feit*,[18] *T. Norlind*,[19] *G. Fischer*[20] und *Fr. de Witt Huberts* in seinem Schwerttanzbuch.[21] Sehr beachtliche Hinweise auf Zusammenhänge von Reiftanzaufführungen[22] mit den militärischen Musterungsaufzügen der Zünfte bringt *E. Hoffmann-Krayer*.[23] So wird 1829 berichtet, daß die Küferaufzüge ehemals bei der sogenannten Regiments- oder Burger-Besatzung das Publikum belustigt hätten und in den „Rückblicken eines alten Berners" (1868) bestätigt *Fischer* (S. 25), daß in den Jahren der Regimentsergänzung während vierzehn Tagen festliche Aufzüge der Metzger und Bäcker stattfanden, die in Schweizertrachten Gefechtstänze vor

[11] Festgaben E. G. Homeyer, Berlin 1871, S. 146.

[12] *W. Mannhardt*, Wald- und Feldkulte², Berlin 1904, 1905; J. G. *Frazer*, The Golden Bough³, London, 8 Bde.; V. *Alford*, Peeps at English Folk-Dances, London 1923 u. a. m.

[13] Vgl. Kap. 3.

[14] Unter Springtanz versteht die Tanzforschung jedoch einen besonderen Typus des Paartanzes, der im Mittelalter stark vertreten war und in den norwegischen Tänzen „Springar", „Gangar" usw. fortlebt. Krauses Bezeichnung ist daher irreführend.

[15] Probleme zur Erforschung deutscher Volkssitten und Bräuche, Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde Jg. 3, 1928, S. 18.

[16] Über den Schwerttanz der Siebenbürger Sachsen, Philologische Studien, Festgabe für Sievers, 1896, S. 357.

[17] Die altdeutschen Fechter und Spielleute, Straßburg 1901.

[18] Schwerttänze und Fechtschulen in Schlesien, Zs. d. Vereins f. Gesch. und Altertum Schlesiens, 38. Bd., Breslau 1904.

[19] Svärdsdans och bågdans, Festskrift til H. F. Feilberg, Kopenhagen 1911, S. 756.

[20] Über handwerkliches Brauchtum, Mitteldt. Bl. f. Vk., Jg. 6, 1931, S. 79.

[21] Zwaarddansen, Scheveningen 1931, S. 65.

[22] Vgl. Kap. 5.

[23] SA, Jg. 14, 1910, S. 106f.

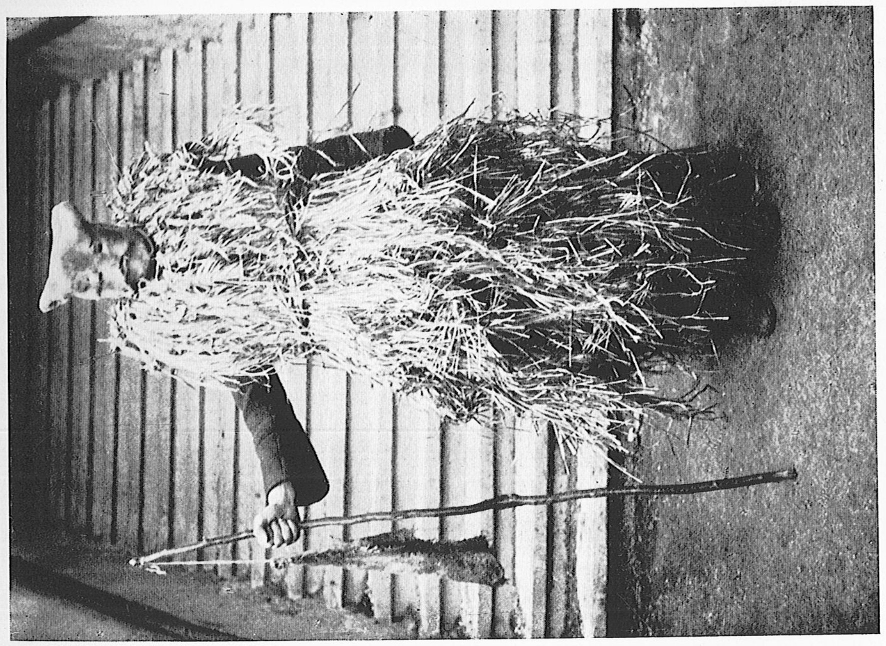
den Wohnungen der Ratsmitglieder und Honoratioren veranstalteten; im Anschluß daran kamen die Küfer mit ihren Bacchuskünsten.[24] Die militärische Bedeutung der Zünfte war ja sehr groß. Fast alle aitiologischen Sagen über Zunftbräuche knüpften auch an besondere Waffentaten an. In der Schweiz wie in Siebenbürgen bestand die militärische Organisation sogar noch bis ins 19. Jahrhundert. Die Benennungen alter Türme und Bastionen an Stadtbefestigungen nach den Zünften, welche diese Stellungen zu verteidigen hatten, sprechen eine beredte Sprache. Waffentänze, in diesem kriegerischen Aufgabenkreis entstanden, wären deshalb durchaus möglich. Der Stand, bei dem wir solche Tänze dann von Anfang an erwarten würden, nämlich die Söldner und Soldaten, tritt aber erst 230 Jahre nach der ersten Erwähnung zünftischer Schwerttänze als Träger dieses Brauchtums auf den Plan; auch dann aber nur, um in Zeiten ausbleibenden Soldes eine Einnahmsquelle zu besitzen.

Besonders häufig hat man die Schwerttänze aus den Fechtschulen abgeleitet, die sich im Anschluß an die alten Joculatores und Gladiatoren gebildet haben sollen. Beziehungen unseres Schwerttanzes zum Fechterwesen sind allerdings nicht von der Hand zu weisen, wovon bei der Besprechung der Schwerttanzform noch die Rede sein wird. Wir haben auch rein „pyrrhische“ Schwerttänze — wie man die kämpferische Form des Schwerttanzes im Anschluß an die Antike nennen könnte — aus deutschen Landen überliefert. Entscheidend scheint mir aber, daß unser Schwerttanztypus in seinen wesentlichen Bestandteilen eine völlig andere Erscheinungsform zeigt.

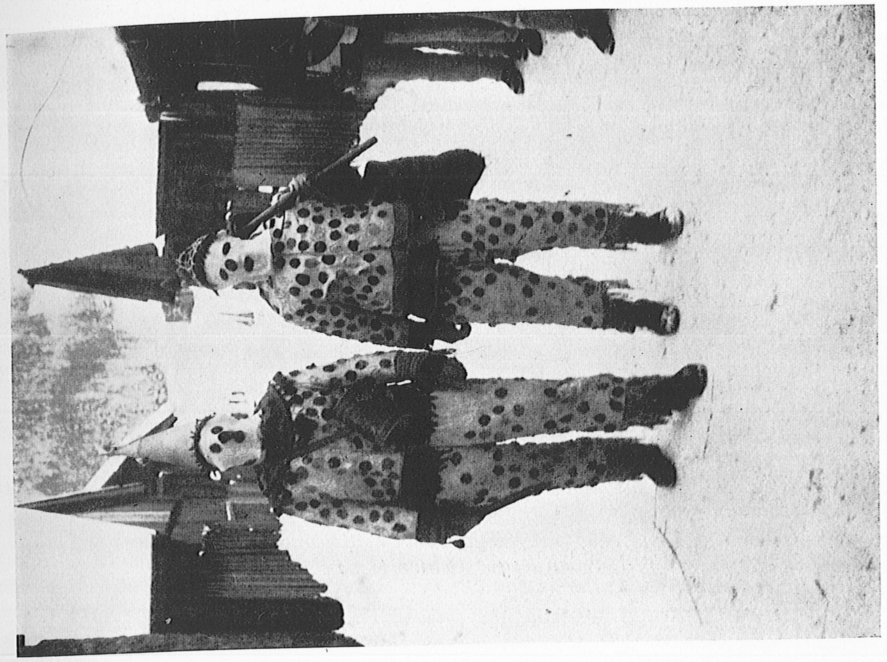
Sogar gelehrte Neuschöpfung auf Grund der Tacitusnotiz hat man im Schwerttanz erblicken wollen. In seiner stoffreichen Arbeit „Mittelalterliche Volksspiele in den thüringisch-sächsischen Landen“[25] erklärt K. *Heldmann:* „Vielmehr glaube ich auch in dem Wiederauftreten des Schwerttanzes dieselben literarischen Interessen am Werke zu finden, die einst aus Vergils Aeneis das Wormser Kampfdrama des Jahres 842, aus dem höfischen Epos die ritterlichen Spiele des 13. Jahrhunderts gewonnen hatten. Man darf sich nur daran erinnern, daß die Germania des Tacitus erst im Jahre 1425 wieder entdeckt und 1455 aus der klösterlichen Verborgenheit von Hersfeld nach Rom gebracht, seit 1460 in zahlreichen Abschriften, seit 1470 auch in zahllosen Drucken verbreitet und von der gesamten gelehrten Welt Italiens und Deutschlands wie eine neue Offenbarung mit ungeteiltem Jubel begrüßt worden ist, um es begreiflich zu finden, daß die durch sie von neuem geweckte Freude an der deutschen Vergangenheit auch in dem Volksleben (!) ihren Niederschlag gefunden hat. Es ist sicher kein Zufall, daß der alte Schwerttanz, den Tacitus beschrieben hatte, gerade in einer Universitätsstadt (Köln) zuerst wieder hervortritt, daß er überhaupt in den großen städtischen Kulturzentren, unter der zünftischen Bevölkerung, seine erste und eigentliche Pflege gefunden hat... *Erst von da ist er auf dem Lande verbreitet worden, nicht umgekehrt,* wie man es erwarten dürfte, wenn ein alter Volksbrauch vorläge.“

[24] Ein Bacchus auf einem Faß reitend gehörte zu den Reiftänzen der Küfer.

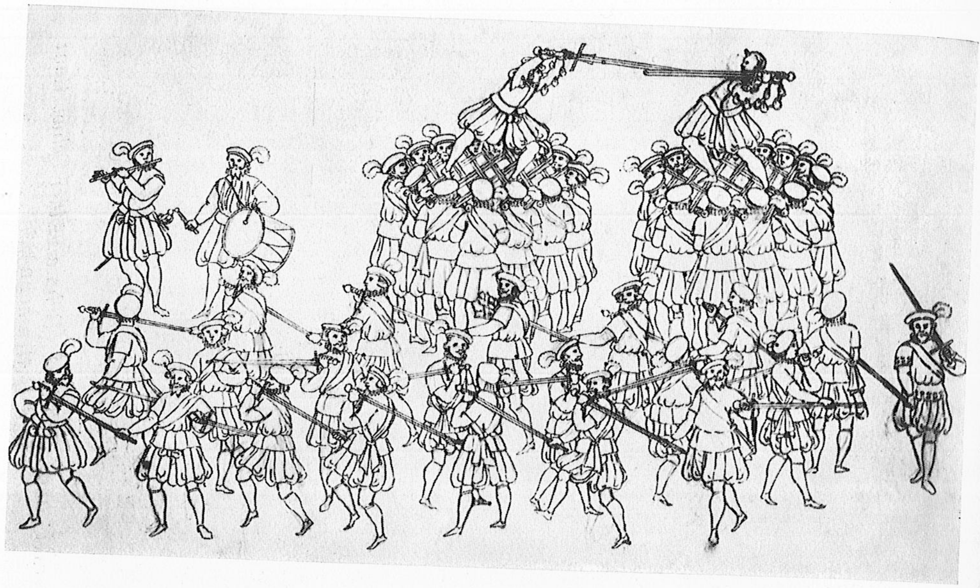
[25] Neujahrsblätter, hg. v. d. hist. Kommission f. Sachsen, 32 H., 1908, S. 30.



1. Der „*Lazzo*“ *beim Schwerttanz in Hochwiesen (Karpathen)*



2. „*Scheckai*“ *und* „*Mehlbua*“ *(Böhmerwälder Schwerttanz und Rottenmann)*



3. Nürnberger Schwerttanz



4. Der „Schlangeltanz" (Hallein)

Der kühne Sprung von der Gelehrtenstube zum tiefverwurzelten Volksbrauch schien einer vorwiegend literarisch eingestellten Gelehrtengeneration durchaus glaubhaft. Überschätzung des Wortes ist eben die gewöhnliche Folge mangelnder Anschauung. Nur wer selbst aufgeschlossen und volksverbunden an altem Brauchtum teilgenommen hat, erfaßt die lebendige Kraft dieser Handlungen, bei denen jede Gebärde an sich Bedeutung haben kann, ob sie nun vom Wort begleitet ist, oder nicht. Stimme des Blutes bäuerlicher Ahnenketten schlägt selbst bei hochgebildeten Stadtfamilien an großen Wendepunkten noch durch, wenn etwa — wie dies kürzlich bei einem Todesfall in solchen Kreisen geschah — die Uhr angehalten, das Fenster geöffnet und die Möbel gerückt wurden. All das aus einem dunklen Gefühl der Notwendigkeit solchen Tuns, nicht etwa tüftelnder Allegorie wegen. Gerade auf diese Notwendigkeit kommt es aber an. Es steht nicht in unserem Belieben, ob wir so handeln wollen oder nicht, wenn wir der kaum bewußten Stimme in uns folgen, die alter Gläubigkeit entstammt. Die wundervolle Beharrsamkeit des bäuerlichen Menschen empfindet diese Verpflichtung aber noch viel stärker, auch wenn nicht versucht wird, sich verstandesmäßig Rechenschaft über solches Tun oder Lassen zu geben. Oft aber wissen die Menschen noch vom alten Sinn der Handlung, selbst wenn sie ihn bei Tag verleugnen. Und darum üben sie den alten Brauch weiter, weil die Väter es so getan; man darf die Kette nicht unterbrechen. Die Folgen könnten unberechenbar sein. Vor uns steht ein „Sein", kein Spiel.

Auch mit dem Schwerttanz geht es ähnlich, wenn man ihn einmal erlebt hat. Feierlich, geheimnisumwittert ist er selbst noch in späten Ausläufern. Wenn er wirklich der Gelehrtenstube entsprungen wäre, das Volk müßte ihn gänzlich umgeschaffen und an ältesten Glauben angeschlossen haben. Unerklärt bliebe dann auch die seltsame Kettenform des Tanzes, die dem Waffencharakter zuwiderläuft. Eine Nachbildung der Tacitusbeschreibung sähe anders aus. Durch neue Funde sind wir jedoch weiterer Polemik enthoben. Es kamen Schwerttanznachrichten ans Licht, die 36 Jahre älter sind als die Wiederentdeckung der Germania. Die Entstehung des Schwerttanzes muß weiter zurück liegen. Befragen wir also die Quellen.

Sicher verbürgt taucht der mittelalterliche Schwerttanz zuerst in *Flandern* auf, wo er durch Schiffer ausgeführt wurde, also nicht durch Messerschmiede oder Fechter, wie man erwarten könnte. Die Stadtrechnungen von *Brügge* enthalten 1389 folgende Eintragung: „Item gegheven bi beveilne van borghmeesters den sciplieden spelende vastenavende achter de stede met zwerden" und 1404: „Item doe gegheven den ghesellen die met zwerden speilden tsinte Jans brucghe up den vastenavend".[26] Lehrreich sind auch die Stadtrechnungen von *Damme* (Zeeland), die am 6. August 1418 berichten, daß „sekere gesellen die van Brucghe hier quamen ende spielden met zwerden", einen gewissen Betrag erhielten.[27] Es muß stärkstes Ge-

[26] K. *Koppmann*, Jahrb. f. ndd. Sprachforschg. 1875, S. 105. Schiffer als Schwerttänzer finden wir außerdem noch in *Danzig* 1570 (*Bolte*, Danziger Theater, S. 7) und in *Dordrecht* 1677 (F. de *Witt Huberts*, Zwaarddansen, S. 60).

[27] *Huberts* S. 62.

wicht auf die Tatsache gelegt werden, daß bereits die ersten Schwerttanznachrichten genau dieselben Verhältnisse erkennen lassen, die heute noch bestehen: Zur Fastnacht umziehende Gruppen, die aber nicht den Gauklern beizuzählen sind (Zunftzugehörigkeit!); der Charakter der Entschädigung, die sie für ihre Kunst erhielten, wird im nächsten Kapitel und im 2. Hauptstück deutlich werden. Wir können uns also dem Schlusse nicht entziehen, daß bereits zur Zeit der ältesten Schwerttanznachrichten eine feste Überlieferung herrschte. Ihr Alter werden wir sicher nicht gering einschätzen, wenn wir berücksichtigen, daß sich der Brauch in dem halben Jahrtausend, das wir belegmäßig überblicken, in keinem wesentlichen Punkt geändert hat.

In Damme finden wir am 22. Februar 1451 abermals den Schwerttanz der „gesellen van ghenoughten" und in *Zotteghem* 1486 „ghesellen", die mit ihrem „spelen over de zweerden" die Mahlzeit verschönten.[28] Die — übrigens nicht vereinzelte — Andeutung des Sprunges über die Schwerter sichert diesen Belegen Kettenschwerttanzcharakter. Wollte man historisch-geographisch vorgehen, man müßte die Erfindung dieses Tanzes in die Niederlande verlegen, denn hier erscheint der Schwerttanz vom Anbeginn in breiter Schicht. Beinahe jeder Ort besaß offenbar Schwerttänzer. Die Rechnungen von *Axel* (Zeeland) berichten, daß in den Jahren 1497 und 1498 die „wapenrespelers van *Zuytdorpe, Mourspeye, Grouwe* ende *Ertvelde*" zur Fastnacht nach Axel tanzen kamen, und aus der Zeit von 1515 bis 1563 werden Waffenschmiede und wapenrespelers aus *Saamslag, Otenee* und *Aandyke, Hulst, Cromhoucke, Notene, St. Gillis in Waes, Haesdonck, Aerdenburg* usw. erwähnt, alle aus dem südlichsten Teil der Niederlande. Doch auch über das mittlere und nördliche Holland war der Schwerttanz verbreitet. *Dordrecht* nennt sie 1452, 1472, 1620 und 1677, *Zutphen* 1507, *Kampen* 1515, 1516, 1517, 1518, 1520, 1527, 1528, 1538, *Nijmwegen* 1519, 1539, 1549, *Arnhem* 1522, 1523, 1525, *Utrecht* und *Amsterdam* 1528, *Doesburg* 1531, *Middelburg* 1525, 1553, *Deventer* 1544, *Borculo* 1742, *Hornebeek* 1776 und in *Flandern* soll ein Schwerttanz bis gegen 1840 bestanden haben.

Aus Deutschland besitzen wir zunächst alte, aber unsichere Nachrichten. 1349 wollen die *Nürnberger* Metzger und Messerer für die Unterstützung des Rates beim großen Aufstand der Handwerker das Privilegium des Schönbartlaufens erhalten haben[29]; aus den Erörterungen des 2. Hauptteiles ergibt sich allerdings das weit höhere Alter des Brauches. Die ersten Schwerttanzaufführungen werden in die Jahre 1350 und 1351 verlegt. Ein Schönbartbuch des 16. Jahrhunderts spricht auch von einem Schwerttanz der Klingenschmiede 1386, doch ist diesen Berichten nur bedingter Glaube zu schenken, da es sich um viel spätere Aufzeichnungen handelt. Einen Metzger- und Messerertanz setzt auch der Codex Amb 54 der Nürnberger Stadtbibliothek für das Jahr 1449 an. Die Handschrift 81635 des Germanischen

[28] ebda. Die weiteren Belege aus den Niederlanden S. 56—64.

[29] Cod. 2062 der Staatsbibl. München: „Schönbart, ein kurtze Anzaigung wie, wann und warumb das Faßnachtspiel so man den Schönbart nennt, zu Nürnberg ufkommen, wieviel deren und in welchem Jar sie gelauffen sein, von dem ersten bis uff den letzten, und so viel ich irer erfahren mögen vleissig zusammengetragen."

Museums in Nürnberg erwähnt den großen Umgang der Messerer 1474, doch mit etwas phantastischen Angaben über die Zahl der Teilnehmer (allein 600 Nürnberger Meister). Seit 1490 haben wir aus Nürnberg aber sichere Belege, die sich bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges fortsetzen (1613, 1615). Der Reiftanz bestand sogar bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. *Braunschweig* tritt aber bereits 1446 mit einem „swertreygen" der Schuh- und Schmiedeknechte auf den Plan,[30] und eine geschlossene Schwerttanzüberlieferung finden wir ab 1448 in *Eger:* 1448 (die Spielleute „die an der vasnacht den Schwertt tancz hetten"), 1457, 1462, 1485 (von hier ab die Kürschner), 1486, 1488, 1496, 1497, 1498, 1500, 1504, 1524, 1549, 1551 (nun die jungen Bürger) 1559 und 1566[31]. Mit einer Ausnahme sprechen sämtliche Belege von Aufführungen zur Fastnacht, ein wichtiger Punkt. Die verhältnismäßig spärlichen Nachrichten aus dem 15. Jahrhundert dürfen keineswegs so ausgelegt werden, als hätte der Tanz damals geringere Verbreitung besessen als zur Hochblüte im 16. Jahrhundert. *Köln* verbietet bereits 1487 sowohl Schwert- wie Reiftanz, und in *Straßburg* wird 1494 vom Schwerttanz als etwas ganz Gewöhnlichem gesprochen. Es kann hier nicht der Ort sein, alle Schwerttanzerwähnungen in ermüdender Einförmigkeit aufzuzählen. Die Tabelle im Anhang trägt die Zusammenstellung nach. Im 16. Jahrhundert tauchen auch die ersten Schwerttanznachrichten aus *Skandinavien* auf[32], *Spanien* steuert solche sogar schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bei[33] und *England* erscheint im 16. Jahrhundert (Anspielungen bei Shakespeare) auf dem Plan.

Die angeführten Nachrichten nennen immer wieder Zünfte als Träger des Schwerttanzes. Zunächst erscheinen wohl die Schiffer, doch dann tritt jene Zunft an, die auch einleuchtende Beziehungen zum Schwerttanz besitzt, nämlich die Schmiede, insonderheit die *Messerschmiede* oder Schwertfeger[34]. In ihrer Gesell-

[30] *Müllenhoff*, Festgaben S. 118.

[31] H. *Gradl*, Deutsche Volksaufführungen. Beiträge aus dem Egerlande zur Geschichte des Spieles und Theaters; Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Jg. 33, 1895, S. 217.

[32] *Olaus Magnus*, Historia de gentibus septentrionalibus, Rom 1555.

[33] 1459 in *Valencia* vor König Juan II., 1570 in *Burgos* bei der Hochzeit Philipps II., *Cervantes* in den „Novelas ejemplares" (Ende des 16. Jahrhunderts) und im „Don Quijote" (II, cap. 20, 1605), *Sebastian de Covarrubias*, Tresoro de la Lengua Castellana o Espagnola, 1611, *Mateo Aleman*, „Guzman de Alfarache" 1641, 1657 auf dem Hauptplatz von Madrid anläßlich der Geburt eines Prinzen, 1693 in *Tarragona* usf. 1486 bezeugt ein Tanzverbot in *Vitoria* einen Schwerttanz auch für die *Basken*.

[34] *Braunschweig* 1446; 1615 sprechen dort die Messerschmiede vom Schwerttanz als ihrem „gewöhnlichen" Tanz; *Köln* 1487, 1571, 1590, 1611; *Nürnberg* (Messerer sicher ab 1490); *Königsberg* (Messerschmiede) 1496, 1570; *Kampen* 1516, 1590; *Axel* (Wapenreyers) Anfang des 16. Jhs.; *Nijmwegen* 1519; *Arnhem* 1522, 1523, 1525; *München* 1537, 1561 (Messerschmiede), 1782; *Deventer* 1544; *Laufen* 1566; *Hildesheim* 1589, 1604 (hier sprechen sie vom Schwerttanz als einem „sonderlich exercitium und Gebrauch" unter den Knechten ihres Handwerks, den sie aber auch andere lehrten); *Wernigerode* 1605; *Braunau* 1782; *Augsburg* 1788; Dresden 18. Jh.

schaft finden wir bereits bei der Braunschweiger Erwähnung 1446 die *Schuhmacher*, die sich auch späterhin als Schwerttänzer hervortun[35]. Eine sehr starke Gruppe stellen auch die *Kürschner*, wohl wegen des Reichtums und der großen Macht dieser Zunft[36]. Die übrigen Zünfte bleiben auf Einzelerwähnungen beschränkt[37]. Diesen Berufsgenossenschaften gesellt sich noch in England und Österreich[38] das alte Gewerk der *Bergknappen*.

Wenn auch die Schmiede und Messerer unter den Schwerttänzern erwartungsgemäß sehr stark vertreten sind, so wird es doch schwer halten, irgend eine der genannten Zünfte und Brüderschaften gewissermaßen als rechtliche Eigentümer des Schwerttanzes festzustellen. Sogar in derselben Stadt kann der Besitz des Schwerttanzes wechseln wie in Eger, das zuerst ganz allgemein Spieler, dann Kürschner und zuletzt Bürgerssöhne nennt, oder in Straßburg (1541 Schuhmacher, 1591 Kürschner, 1744 Bäcker). Machtverschiebungen innerhalb der Zünfte werden bei diesem Wechsel sicher eine Rolle gespielt haben.

Lassen wir das kahle Gerippe der Belege und Zahlen beiseite und betrachten wir die inhaltlichen Aussagen unserer Quellen über den Schwerttanz der deutschen Städte, so entrollt sich das bunte Bild festlichen Zunftbrauchtums in ganzer Vielfältigkeit. Nicht bloß mit unserem Haupttypus des Kettenschwerttanzes ist dabei zu rechnen. *Müllenhoff* beschreibt eine merkwürdige Restform, die noch 1867 in Rastenburg beim Umzug der Tischler mit der Zunftlade zu sehen war[39]: Voran gingen zwei vermummte Gesellen, „die das Haupt mit Sturmhauben bedeckt hatten und mit alten rostigen Schwertern bewaffnet waren. Sie sprangen oder tanzten nach dem Takte der Musik vor der Lade, die mit einem Tuche bedeckt war, her, führten bald nach außen, nach den schauenden Leuten hin, Streiche in die Luft, bald wandten sie sich einander zu und schlugen dreimal die Schwerter aneinander, führten auch Hiebe auf die Sturmhauben". Müllenhoff bemerkt sehr richtig, daß es sich hier nicht um die gewöhnliche Art unseres Schwerttanzes handelt, der auch niemals von Gerüsteten ausgeführt wurde. Unwillkürlich denkt man an Tänze, wie sie z. B.

[35] in *Braunschweig, Braunau* und *Nijmwegen* mit den Schmieden zusammen; *Straßburg* 1538; *Frankfurt a. M.* 1519—1612 („berühmt wegen ihrer Geschicklichkeit im Schwerttanz"); *Leipzig* 1548—1630; *Middelburg* 1553; *Winterthur* 1555; *Butzbach* 1560; *München* 1561; *Mühlhausen* 1608.

[36] *Straßburg* 1591; *Eger* 1485—1549; *Breslau* 1620; *Siebenbürgen* (Kronstadt, Hermannstadt, Mühlbach usf.) bis Mitte des 19. Jhs.

[37] *Metzger* (Zwickau 1518), *Feintuchweber* (Dinkelsbühl, Nördlingen 1579), *Rebleute* (Überlingen, von 1581 bis auf die Gegenwart), *Bierbrauer* (Frankfurt a. M. 1723), *Bäcker* (Straßburg 1744 und Lübecker Schwerttanzspiel) und schließlich *Soldaten* (Schweden Landsknechte 17. Jh., Köln 1611, Berlin 1633, Bochum nach dem dreißigjährigen Krieg, Lübeck 1677).

[38] Z. B. *North Skelton, Grenoside, Swalwell, Winlaton; Clausthal* im Harz. In Österreich: *Sterzing* 1536—1600, *Dürrenberg* bei *Hallein* 1586 bis Gegenwart, *Hüttenberg* 1604 bis Gegenwart (Reiftanz). Ferner der *Gasteiner* Reiftanz und das Bergwerksgebiet der *Kremnitzer Sprachinsel*.

[39] Nachträge zum Schwerttanz ZfdA XX, S. 20.

in Indien bei Begräbnissen üblich sind, wo der Sarg von Kriegern umtanzt wird, die durch Drohgebärden und Scheingefechte böse Geister zu verscheuchen suchen. Solche Herleitung ist umso wahrscheinlicher, als man auch in anderen Bräuchen tanzende Schwertträger findet, deren Aufgabe nur apotropäisch zu verstehen ist. Höchst aufschlußreich ist da z. B. die Beschreibung einer Hochzeit von den Rågöarna, die Per *Söderbäck* veröffentlichte.[40] Auf diesen von Schweden bewohnten baltischen Inseln ist der Hochzeitstanz noch eine rituelle Zeremonie. Tanzend bewegt sich der ganze Zug vom Hause des Bräutigams zu dem der Braut, um sie zum Kirchgang abzuholen. Vor dem tanzenden Zuge gehen der Bräutigam und der „brudgumspilt" und schlagen während der ganzen Zeit zwei Schwerter kreuzweise aneinander. Vor dem Hause der Braut angelangt, tanzt der Zug neunmal in der Runde, ständig umkreist von den beiden schwertschlagenden Männern, die auch beim Einzug in das Brauthaus zunächst mit den Schwertern ein Kreuz über die Türe schlagen. Neun Runden der Schwerttänzer erfolgen auch, wenn man sich zu Tische setzt. Der Sinn dieser Handlungen ist vollkommen klar. Die übliche Rolle der Schwerter bei Hochzeiten wird durch den schwedischen Brauch in willkommener Weise aufgehellt.[41] Wie so häufig beschränken sich ähnliche Vorstellungen nicht auf Europa.[42] In Rastenburg waren es in früheren Zeiten allerdings 6—8

[40] Ett bröllop hos Rågösvenskarna, Svenska kulturbilder I, Stockholm 1929. Vgl. auch C. *Rußwurm*, Eibofolke oder die Schweden an den Küsten Estlands und auf Runö, Reval 1855. S. 85.

[41] In der Oberpfalz wurden die Hochzeitsschwerter kreuzweise über dem Brauttisch in die Decke gestoßen, *Schönwert* I, S. 95; Brautführer und Hochzeitlader tragen in Oberbayern blanke, bändergeschmückte Degen: A. *Quitzmann*, Die heidnische Religion der Baiwaren, S. 73; A. *Birlinger*, Aus Schwaben II, S. 288; E. *Meier*, Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben, Stuttgart 1852, S. 477, 481 („früher trug jeder Einläder einen großen Säbel mit klirrenden Ringen an der breiten Scheide"); zahlreiche Belege ferner bei *Grimm* RA, S. 231 f.

[42] Vgl. z. B. die von W. O. E. *Oesterley*, The Sacred Dance, Cambridge 1923, im 10. Kapitel gesammelten Belege. Während des ganzen Hochzeitszuges tanzten in der Umgebung von Beirut 2 junge Männer, Freunde der Braut, einen Waffentanz mit Schild und Schwert, *Kremer*, Mittelsyrien und Damaskus (1853), S. 123; bei den Beduinen bildet ein Schwerttanz einen Teil der Hochzeitszeremonien, *Dougthy*, Arabia Deserta (1921) II, S. 118; ebenso bei den Moslems in Palästina, *Dalmans* Palästinajahrbuch 1910, S. 102—123; der jüngste Beleg ist die Hochzeit des Thronerben von Transjordanien Emir Talal in Amman 1934; das Gleiche gilt von den Drusen in Syrien, *Featherman*, Social History of the Races of Mankind (1881), S. 480 usf. Über das Aussehen eines gefährlichen Schwerttanzes bei den Rifkabylen (er soll in gleicher Form auch in Arabien vorkommen) erhalte ich den Bericht eines mehrfachen Augenzeugen durch die Freundlichkeit von Herrn Hannes *Steiner*. 15 bis 20 Männer bilden einen Kreis und reigen mit wiegendem Oberkörper und gezücktem Dolch, wobei sie ununterbrochen in verschiedenen Tonlagen „Hamtila, Hamtila" singen. Davon erhielt der Tanz auch seinen Namen Hamtila. Im Kreisinneren tanzt ein Mann mit einem Schwert, das er mit voller Wucht an den Gesichtern der übrigen Tänzer vorbeisausen läßt. Es fehlen oft nur

Springer, die vor dem Zuge hertanzten, doch dürfte die Zahl in diesem Falle kaum wesentlich für die Deutung sein.

Die feierliche Überbringung der Zunftlade zu einem neuen Gesellenvater, bei der noch Mitte des 19. Jahrhunderts Schwertspringer den Schutz gegen unsichtbare Mächte durchzuführen hatten, ist sehr lehrreich für die Beurteilung der Zunftbräuche im allgemeinen. Es wäre ein schwerer Fehler, den Schwerttanz der Zünfte aus dem Zusammenhang der ganzen Brauchtumsgruppe zu reißen und für sich zu betrachten. Bedeuten doch die Handwerker für die Stadt jenen beharrsamen Stand, wie ihn die Bauern für das Gesamtvolk darstellen. In den Nürnberger Schembartbüchern steht nun genau vermerkt, in welchen Jahren der Schwerttanz *mit* dem Schembartlaufen abgehalten wurde. Die Gestalten, welche wir in diesen Handwerkeraufzügen antreffen, sind seltsam genug. Freilich, die meisten Blätter der Schembartbücher mit ihren liebevoll ausgeführten Kostümzeichnungen halten nur die Spätform des Brauches fest, als die Patriziersöhne den Handwerkern diesen Aufzug abgekauft hatten und nun bei dieser Gelegenheit ihre Freude an stets wechselnden prächtigen Gewändern auslebten. Auch die ausdruckslosen, glatten Holzlarven der Schembartläufer sind nur ein zivilisierter Ersatz der gewiß einst wilderen Bartmaske, die sich beispielsweise bei den Schwerttänzern in Ebensee, Sleights und Laufenbach-Taufkirchen oder den Lanzentänzern in Tamsweg erhalten hat. Aber selbst in diesen schon einigermaßen umgestalteten Aufzügen tollt allerlei Spukhaftes durch die Straßen, Figuren in Tiermasken mit Wolfsköpfen usf. Außer dem Höllenwagen und dem Narrenschiff sehen wir menschenverschlingende Ungeheuer dargestellt. Wildleute ziehen mit, ja Einträge in das Nürnberger Ratsprotokoll der Jahre 1478, 1479 und 1498 besagen, daß man die

1—2 cm und der Attackierte würde ins Jenseits befördert. Alle Hiebe werden von unten nach oben geführt. Der Tanz erreicht seinen Höhepunkt, wenn der mittlere Tänzer wie besinnungslos mit dem Schwert kreuz und quer in der Runde schlägt und die Hiebe so geschickt ausführt, daß sie haarscharf an den Köpfen und Gesichtern der anderen Männer vorbei gehen. Aber wehe, wenn er einen trifft. Dann stürzen sich alle auf ihn und erdolchen ihn auf der Stelle. Der Tanz wird nur bei ganz großen Festen aufgeführt und zwar in „ganz fanatischer Art". Einen Soloschwerttanz, bei dem der Tänzer in jeder Hand ein Krummschwert führt, sah ich in einer Photoserie aus Arabien. Weitere arabische Waffentanzformen schildert mir Professor V. *Christian*. Bei hohen Festen ist es üblich, daß mit Schwert und Rundschild bewaffnete Männer aus der Menge hervortreten und nun nach genauen Regeln einen Fechttanz mit langsamen und gemessenen Bewegungen aufführen, der aber nicht unbedingt von Musik begleitet sein muß. Sie springen aufeinander zu, schlagen, treten zurück, schlagen gegen den eigenen Schild, schwingen das Schwert über dem Kopf, treten wieder vor usw. Eine andere, nicht ganz klare Form sah Prof. Christian u. a. beim Frühlingsfest. Ein Mann reitet auf einem zweiten und schwingt sein Schwert dabei. Die Menge bildet eine Gasse, klatscht in die Hände und singt. Sobald der eine Träger ermüdet ist, wird er gegen einen anderen ausgewechselt.

Schembartläufer in ihrer Gesamtheit auch „Wildmendlein" nannte.[43] *Hans Sachs* erschienen sie „samb das wütend heer"[44]:

„Waren vermummet gar,
Das man ir keynen kendt.
Voran im spitz her rendt
Etwas bey neuntzig paren
Die all geklaydet waren
Innn fechschwentz rauh vnnd zottet,
Ir scheinpart wüst unnd knottet...
Aller sach unnd gestalt,
Wie man die teuffel malt.
Hetten an ihn schaf-glocken,
Warffen fewer erschrocken.
Die machten raum der schar.
Auch loffen etlich par
Holtz-mender unnd holtz-frawen..."

Man könnte solche Züge als Nürnbergische Sonderentwicklung ansehen, eine zufällige Vereinigung altertümlichen Fastnachtslaufens mit Zunftbräuchen. Unterzieht man sich aber der Mühe, das üppig wuchernde Dickicht des Zunftbrauchtums einmal genauer zu mustern, so erhält man trotz weitschweifigen Formelkrams einen überwältigend starken Eindruck von der Urtümlichkeit vieler Handlungen dieser Verbände. Allenthalben begegnen wir z. B. diesen Maskierten. In Schweden tollten zur Fastnacht Metzger mit Ochsenhäuten und Ziegenköpfen umher, ähnlich dem „Pforzhannes" der Metzger in Teuschnitz (Oberfranken), der in braunem Gewande, schwarz verlarft und mit Ochsenhörnern auf dem Kopf, kettenrasselnd und mit einem Dreschflegel um sich schlagend auftrat.[45] Tierschwänze trugen auch die Metzgerburschen beim Münchner und Salzburger Metzgersprung und die Fleichhackergesellen in Hallein, Kalbfell und einen Bart aus weißen Ochsen- und Kuhschwänzen der „Bauer" bei den Spielen des Hansekontores in Bergen. Bei fast allen Zunftfesten tritt ein mit einem Kuhschwanz behangener Narr auf, der die Zuschauer mit Ruß beschmiert und mit seiner Lederwurst oder Pritsche schlägt. Auch die Narren der englischen Schwerttänze sind unweigerlich mit Fuchsschwänzen behangen. Eine Ableitung dieses Hinweises auf Tiergestaltigkeit aus dem städtischen Lebenskreis ist nicht gut denkbar. Hat doch z. B. *Nils Lid* darauf aufmerksam gemacht, daß alle Leute im gespenstischen Julumzug Norwegens nach der Volksüberlieferung lange Schwänze haben.[46] *Axel W. Persson* hat die gleichen Vorstellungen bereits für die bronzezeitlichen Felsenzeichnungen Skan-

[43] K. *Reiser*, Sagen des Allgäus II, S. 401 f.

[44] „Der scheinpartspruch. Ankunft und desselben bedeutung", R. *Wissell*, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit (Berlin 1929) II, S. 582 f.

[45] S. *Sieber*, Zunftfeste, Mitteilungen d. Vereins f. sächsische Vk. Bd. 5, 1909-11, S. 329.

[46] Jolesveinar og grøderikdomsgudar, S. 58.

dinaviens nachgewiesen.[47] Auch bei diesen Kultszenen ist ein großer Teil der handelnden Personen gehörnt und geschwänzt. Der Narr der Zunftaufzüge hat erstaunlich vornehme Ahnen.

Beim Zwickauer Schwerttanz erschienen Männer, die mit Storchschnäbeln Nüsse aufsammelten;[48] Nüsse wurden aber auch im Schembartzuge ausgeworfen, ferner vom Hanseli in Donaueschingen und der Baar, von den „Flinserln" in Aussee, beim Lullusfest in Hersfeld, beim Schäfertanz in Rothenburg und beim Metzgersprung in München und Salzburg.[49] Ein gern geübter Scherz war auch das Bespritzen der Zuschauer durch maskierte Personen, oder der Brunnensturz, der auch bei den Schwerttänzen vorkam,[50] alles Züge primitiven Brauchtums, die aber mit erstaunlicher Regelmäßigkeit bei den Zunftfesten auftreten.

Sehr allgemein ist die Verbindung von Schwerttänzen mit Maskenlaufen, Mummereien u. dgl. Abgesehen von Nürnberg hören wir davon noch in Tambach, Leipzig (Schiffs- und Pflugumzug),[51] Hermannstadt (Umführen des Schneiderrosses), Ebensee (Glöcklerlaufen);[52] auch in England wurde der Narrenpflug an Ploughmonday (Montag nach den Zwölften) von Schwerttänzern gezogen.[53] Die in der Züricher Zentralbibliothek befindliche kolorierte Federzeichnung[54] des Schwerttanzes von 1578 zeigt die Tänzer von Maskierten mit Tierköpfen u. dgl. umlagert, die stark an das Nürnberger Schembartlaufen gemahnen. In Unterwössen (Bayern) waren die Schwerttänzer die Besatzung eines Schiffes beim Schiffsumzug, die sogenannten „Seeräuber".[55] Ein wilder Mann, Bärentreiber mit Bären und zwei „Kloben" mit Eisenkrallen an den Händen gehörten auch zum Aufzug. Bezeichnend ist auch das immer wieder ausgesprochene Verbot von Mummereien bei den Erlässen über Schwerttänze.[56] Nur der Tanz selbst wurde zumeist gestattet. Beides scheint ursprünglich eine Einheit gebildet zu haben.

[47] Åkerbruksriter och hällristningar, Fornvännen 1930.

[48] *Sieber*, Der Schwerttanz, besonders in Mitteldeutschland, Mitteldt. Bl. f. Vk., 7. Jg. 1932, S. 13.

[49] *ders.:* Zunftfeste, S. 332.

[50] Vgl. z. B. *Hoffmann-Krayer*, Die Fastnachtsgebräuche in der Schweiz, SA Bd. 1, 1897; Zürich Metzger 1574, Bern 1480; 1566 wurden in Basel beim *Schwerttanz* der Tuchscherer Zacharias Langmesser und der Säckler Franz von Spyr in den Barfüßerbrunnen geworfen (S. 135). Die Spritzer sind besonders schön beim Imster Schemenlaufen zu beobachten (vgl. Kap. 10). Über die Wasserstrafe siehe das 2. Hauptstück.

[51] *Sieber*, Schwerttanz S. 13.

[52] *Hartmann-Abele*, Volksschauspiele, S. 130.

[53] J. *Brand*, Popular antiquities, 1777; Cecil *Sharp*, The Sword Dances of Northern England, Bd. 2.

[54] Wicksche Sammlung Bd. 16, Ms. F 27. Abgebildet bei *Meschke*.

[55] R. *Wolfram*, Der Schwerttanz in Unterwössen, Bayerischer Heimatschutz 1931, S. 17.

[56] Z. B. in Braunschweig 1615 (*Liebe*, Der Schwerttanz der deutschen Handwerker, Zs. f histor. Waffenkunde 3. Jg.) und an vielen anderen Orten.

Der siebenbürgische Markt Agnetheln, der Sitz bedeutender Handwerkerzünfte, hat solch seltsame Aufzüge bis in die Gegenwart erhalten. Dort ist die feierliche Überbringung der Zunftlade mit der sogenannten „Urzelparade" verbunden. Die Kleidung dieser Maskierten gemahnt stark an die Überlinger Hänseles oder die Elzacher Schuddigs. Hemd und Hose aus grober Leinwand sind dicht mit unzähligen, gleichmäßig geschnittenen Tuchlappen benäht. Über die Lenden wird ein starker Riemen geschnallt, an dem mehrere Kuhglocken mit verschiedener Stimmung hängen. Dazu tragen die Urzeln schreckerregende Larven, eingefaßt in das Bräm von Fuchsschwänzen, die — wie mir versichert wurde — selbst Erwachsenen Furcht einzuflössen geeignet sind. Ferner gehört zur Ausstattung der Urzeln die Pritsche oder ein Ochsenschwanz in der linken Hand, in der rechten eine mächtige Ochsenpeitsche, deren Knall schußähnliche Töne hervorbringt. Zwei bis drei Wochen vorher kann man an den Abenden das Knallen der übenden Urzeln hören. Daß die Siebenbürger solche dämonische Gestalten schon aus der alten Heimat im 12. Jahrhundert mitgebracht haben, ist höchst wahrscheinlich, wenn man etwa die bereits genannten Hänseles und Schuddigs vergleicht.[57] Damit sind die rätselhaften Schreckgestalten der Zunftaufzüge aber auch in den großen Zusammenhang eingereiht, den auch ihre städtische Umwelt nicht zerstören konnte.

Am Tage des Ladenführens beginnen die Urzeln um 8 Uhr morgens auszulaufen. In Gruppen bis zu zehn oder mehr stürzen sie aus den Häusern, so daß das Knallen und Schellen in allen Gassen erklingt. „Um 11 Uhr vormittags beginnen sich die Urzeln auf das Zeichen der vier Bruderschaftsurzeln, die unter ihnen sozusagen das Kommando führen, zu konzentrieren und zwar zum Gesellenvater, von wo die Lade weggetragen werden soll. Mittlerweile haben sich auch hier die Mitglieder der Bruderschaft... und die drei symbolischen Gestalten des Festzuges eingefunden, d. h. die letzteren sind mit Musik abgeholt worden. Während nun die Urzeln teils vor dem Hause unter der Menge der Zuschauer allerlei Ulk treiben, teils darauf achten, daß kein Unberufener den Hof betritt, vollzieht sich in der Wohnung des Gesellenvaters ein feierlicher Akt... Einer von den beiden Schaumeistern in alter Agnethler Tracht mit Marderhut, Mente, Dolman, Gürtel und Röhrenstiefeln tritt vor und fordert als Vertreter der Zunft, unter deren Schutz die Gesellenbruderschaft steht, die Lade in wohlgesetzter Rede ab... Im Hofe wird nun der Zug folgendermaßen formiert: An der Spitze geht ein Hauptmann... Auf dem Kopfe trägt er einen Marderhut, von welchem rückwärts breite Goldborten bis zur Erde hängen. Das weiße Hemd, das den Oberkörper deckt, ist mit breiten, bunten Bändern besetzt... In der linken Hand trägt er einen Degen, der durch farbige Seidentücher zu einer Fahne gemacht worden ist, während er mit der Rechten sich auf einen mit einem Bande geschmückten Stock stützt. Hinter dem Hauptmann reihen sich zu zweien 4—6 jüngere Brüder, die Brust mit Sträußchen geschmückt, an. Dann kommen die zwei Engelchen..."[58]

[57] Siehe Kap. 9.

[58] Aus der Vergangenheit und Gegenwart des kgl. freien Marktes Agnetheln, Hermannstadt 1900, S. 63ff.

Findet das Überbringen der Lade bei der Schneiderzunft statt, so tritt an die Stelle des Hauptmanns das Schneiderrößchen mit dem „Mummerl“. Über diese wichtige Gestalt wird im 11. Kapitel ausführlich zu sprechen sein. Während des ganzen Umzuges tanzt dieses künstliche Roß, das durch eine dem Mann umgehängte Attrappe mit Pferdekopf und Schellen dargestellt wird, zu den Klängen einer besonderen Melodie. „Hinter den beiden Engelchen kommen nun die Brüder, welche allerlei Symbole des Handwerks, das sie treiben, und des Frühlings tragen. Da sind zu nennen die ‚Tartsch‘ und die ‚Zwerch‘. Die Tartsch ist aus Eichenholz und bildet eine kreisrunde Scheibe, die einen Durchmesser von ungefähr 40 cm hat und nach unten in einen etwa 1 1/2 m messenden Stiel ausläuft. Auf ihrer vorderen Seite sind mehrere konzentrische Kreise blau und rot gemalt und in der Mitte befindet sich die Jahreszahl 1773“. Der Zweck der Tartsch ist heute vergessen, doch ein Vergleich mit anderen burschenschaftlichen Aufzügen, die ich sah, läßt in ihr unschwer das Instrument erkennen, mit dem die Gesellen gepritscht werden.[59] Die Zwerch ist eine aus Immergrün gebundene bändergeschmückte Krone mit einem Glöckchen, in der früher die Irtenkanne voll Wein getragen wurde. Nach diesen Symbolen kommt die Bruderschaftslade, die vom alten Schaffner getragen wird, dann die Mitglieder des Ausschusses und schließlich die beiden Zunftfahnen, die während des ganzen Zuges geschwenkt werden müssen. Auch dieser Punkt ist wichtig. Die Musik macht den Beschluß. In dieser Ordnung wird um die Kirche gezogen, dann singt man vor dem Pfarrhause und endlich landet der Aufmarsch beim neuen Gesellenvater. Während der feierlichen Übergabe tanzen die Urzeln vor dem Hofe einen wilden Tanz. Mahl und Tanz beschließen das Fest. Erwähnt muß auch werden, daß den Urzeln — wo immer sie auch einkehren — ein Tribut in Form von Nahrungsmitteln gebührt. Mit Absicht erfolgte eine auszugsweise Schilderung dieses fast unbekannten Brauches, da er in typischer Weise die Umwelt erkennen läßt, in die auch der zünftische Schwerttanz eingereiht werden muß.

Das Fahnenschwenken ist vielleicht der Zunftbrauch, den wir mit größter Regelmäßigkeit antreffen. *Sieber* kennt es als Gesellenbelustigung aus Augsburg, Memmingen, Hof, Nürnberg, Luzern, Salzburg, Hallein, Wien, Frankfurt a. M., Kassel, Magdeburg, Erfurt, Gera, Leipzig, Dresden, Brieg, Breslau, Hamburg, Stolp in Pommern usf.[60] Oft ist das Fahnenschwenken zu großer Kunst ausgebildet, wie in Meran, während mir das „Vendelzwaien“ der holländischen Gilden, das im Takte der Musik geschieht, mehr den Eindruck handfester Arbeit machte.[61] Von geradezu

[59] Vgl. dazu R. *Wolfram*, Die Böhmerwälder Faschingbursch, Wiener Zs. für Vk. 1935.

[60] Etwas über Zunftsagen ..., Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, Bd. 54, 1916, S. 51; *ders.:* Zunftfeste, S. 335.

[61] Der wirkungsvollste Augenblick beim zierlichen Meraner Fahnenschwenken ist die Figur, wo die Fahne hoch waagrecht geschwungen und dann langsam herabgesenkt wird, wodurch sich das Tuch laubenähnlich über dem Schwinger bauscht und in dieser Stellung während des ganzen Herabsinkens bleibt. Die Stange des holländischen „Vendels“ endet in einem Bleiknopf. Mit diesem Gewicht als Drehpunkt werden nun die Schwen-

gauklerhaften Künsten hören wir 1731 bei Aufzug der Dresdner Weißbäcker vor ihrem Landesherrn, bei welchem der Geselle während des Schwenkens Pistolen abschoß und auf dem Degen in die Luft geworfene Zitronen aufspießte.[62] In Erfurt brachte man es gar auf 120 verschiedene Touren und Schwenkungen. Aber auch als Wettkampf und Kraftprobe der Gesellen untereinander erscheint das Fahnenschwenken z. B. in Salzburg.[63] Die Metzger in Eger sind stolz auf ihr berühmtes Fahnenschwenken am Fastnachtsdienstag.[64] Nun ist es sehr bezeichnend, daß wir dieses Fahnenschwenken auch allenthalben beim Schwerttanz finden: bei den Basken, beim Überlinger Schwerttanz (über der Schwertbrücke, unter der sich der Hänsele befindet), Halleiner Schwerttanz (Abb. 5), Hüttenberger Reiftanz, in Frankfurt a. M. 1742 beim Schwerttanz der Schuhknechte, beim Danziger Schwerttanz, in Blato usw. Auch dieser Brauch hat eine Bedeutung, die über bloße Freude an der Kunstfertigkeit hinausgeht; davon später.

Eines dürfen wir bei der Betrachtung all dieser Bräuche nicht übersehen: Ausführende sind nicht die Meister, sondern die Gesellen. Schon unter den Schwerttänzern treffen wir unaufhörlich auf Schmiedeknechte, Schuhknechte, Kürschner-Gesellen oder auch nur Gesellen. Nur in Breslau und Nürnberg scheinen auch Meister mitgewirkt zu haben. Beim Tanz wäre die Beschränkung auf die behenden Burschen leicht verständlich, doch gelten die gleichen Verhältnisse auch für die übrigen Zunftbräuche.

Der Rhythmus der Schwerttanzaufführungen schwankt recht bedeutend. In urwüchsiger Umwelt tanzt man ihn alljährlich (z. B. Kremnitz-Probner Sprachinsel, Böhmerwald usf.), überall als Heischegang; aber auch in England und Italien (Fenestrelle) ist dies die Regel. Aus der Stadt haben wir gleichfalls Nachrichten über jährliche Aufführungen (Schmalkalden, Niederlande, Hamburg, Hermannstadt, Kronstadt).[65] Die Hermannstädter tanzten nicht nur bei der Installation des

kungen ausgeführt. Die Fahne wird u. a. waagrecht um den Leib geschwungen, man läßt sie um den Hals rollen, dann schwenkt man sie ganz nahe dem Boden, doch ohne diesen zu berühren und steigt über sie usf. Wahrhaft akrobatische Kunststücke eines Flaggenschwingers von einer Gilde aus Nord Brabant waren beim Londoner Volkstanzfest 1935 zu sehen. Der Mann brachte es u. a. fertig, die Fahne waagrecht kreisen zu lassen, ohne daß das Tuch den Boden berührte, und gleichzeitig einen Purzelbaum über die Fahnenstange weg zu schlagen. Das Schweizerische Fahnenschwingen hatte als Sonderleistung das Hochwerfen der Fahne, die in Zickzackkurven wieder herunterkam und geschickt beim Stiel aufgefangen und kreisend weitergeschwungen wurde. Schon die Landsknechte übten die Kunst des Fahnenschwenkens.

[62] *Sieber*, Zunftsagen S. 52. Es gab eigene Büchlein über die Kunst des Fahnenschwingens, wie die Schrift „Vierundachtzig Fahnen-Lections“, Frankfurt 1661.

[63] K. *Adrian*, Von Salzburger Sitt und Brauch, Wien 1924, S. 88ff.

[64] *Gradl*, Deutsche Volksaufführungen ... Mitteil. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 33. Jg. 1895, S. 219f.

[65] O. *Wittstock*, Über den Schwerttanz der Siebenbürger Sachsen, Philolog. Studien, Festgabe für Sievers, Halle 1896, S. 350.

Sachsengrafen, sondern auch „bey jeder Jahresfeyer der Gesellenbrüderschaft“;[66] letzteres gilt auch für die Halleiner Bergknappen. Augsburg hielt seinen Reiftanz immer, wenn ein neuer Meister in die Küferzunft eintrat und Ähnliches scheint bei den Ettenheimern in Baden der Fall gewesen zu sein, denn wir hören 1757, daß ein junger Küfermeister sein Meisterstück durch die Stadt führen ließ und unter Absingung des Küferliedes den Reifschwenk hielt.[67] In Dessau brachte der alte Böttchermeister Freytag den letzten Reiftanz 1748 beim Meisterwerden seines Sohnes zustande.[68]

Später freilich vergrößern sich die Zeiträume zwischen den Aufführungen. Der Nürnberger Schwerttanz sollte alle sieben Jahre abgehalten werden, ebenso der Münchner Schäfflertanz (im Jahre 1738 war aber noch ein dreijähriger Aufführungsrhythmus üblich) und der Halleiner Küfertanz; der Hüttenberger Reiftanz alle drei Jahre, Braunau alle acht Jahre, München und Überlingen gar nur jedes zehnte Jahr. Doch wurden die Zeiten nicht streng eingehalten. Nicht selten durchbrachen auch Verbote oder wirtschaftliche Notzeiten die regelmäßige Folge. Oft sehen wir die letzte Aufführung so weit zurückliegen, daß nur mehr der eine oder andere von den Alten den Tanz weiß und zum Einüben herangezogen wird. Daß größere Zeiträume bei den städtischen Schwerttanzaufführungen eingeschaltet wurden, ist leicht zu verstehen, wenn man an Hand der Rechnungen den erforderlichen Aufwand betrachtet. Dies gilt natürlich für aufgeschwellte Formen, wie wir sie im ersten Abschnitt kennen gelernt haben. Auch geht langsam das Gefühl der Verpflichtung zu regelmäßigen Aufführungen verloren. Sehr oft wurden Schwerttänze zur Unterhaltung von Fürsten und hohen Gästen abgehalten.[69] Diese Gelegenheiten sind infolge des besonderen Anlasses natürlich auch eher in den Chroniken vermerkt worden, während viele gewöhnliche Aufführungen unbeachtet vorüber gegangen sein mögen. Die üblichen Schwerttanzaufführungen decken sich aber mit alten Kultzeiten. Weihnachten: Papa Stour (Shetlandsinseln), Northumberland (in den Bergwerksdistrikten vom 26. Dezember bis Neujahr) Durham, Yorkshire,[70] Revesby,[71] Schäßburg[72] und wahrscheinlich das Harzer

[66] In einer Abhandlung des Jahres 1745 heißt es, daß die Kürschner in Kronstadt den Schwerttanz „fast jährlich getrieben, um ihren Leib geschickt zu machen oder viel Geld zu überkommen“, was wohl auf einen Heischegang hindeutet. „Was aber den jährlichen Gebrauch belangt, hat solcher schon im vorigen säculo aufgehört“. J. *Seivert*, Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften, Preßburg 1785, S. 192 Anm.

[67] *Sieber*, Der Schäfflertanz, Auer Tagblatt, Wochenendbeilage vom 21. I. 1928.

[68] *Vieth*, Encyklopädie der Leibesübungen III, S. 286.

[69] *Meschke* hat hierfür folgende Daten zusammengestellt: Nürnberg 1496, 1570, 1600; Zwickau 1518; Salzburg 1586 ff.; Stäffis 1599; Bern 1561 und 1577; Winterthur 1555; Edinburg 1590; München 1561; Wernigerode 1605; Lollar 1561; Leipzig 1630; Danzig 1623; Schmalkalden 1576; Breslau 1620; Straßburg 1744; Hermannstadt 1792 ff. (bei der Comesinstallation), 1852; Frankfurt a. M. 1742; Überlingen 1821. Vgl. ferner die in Anm. 29 angeführten spanischen Daten.

Schwerttanzspiel. Schmalkalden kennt den Schwerttanz beim *Maifest*. Im deutschen Sprachgebiet überwiegt jedoch eine Festperiode bei weitem, nämlich *Fastnacht*.[73] Dies gilt sowohl für den ländlichen, wie für den städtischen Schwerttanz. Bei der Tabelle ist zu bemerken, daß sie nur die ausdrücklichen Faschingserwähnungen enthält. Manche andere Nachrichten, die ohne nähere Zeitangaben auf uns gekommen sind, dürften sich ebenfalls auf diese Jahreszeit beziehen.

Die alten Quellen unterscheiden in der Regel auch nicht zwischen den verschiedenen Darbietungen der Heischegänger und selbst die Bezeichnung der Ausführenden ist sehr summarisch. Die Rechnungen des Klosters Scheyern (Bayern) enthalten in den Jahren 1518 bis 1527 Gladiatores, Schwerttänzer und Joculatores von Pfaffenhofen, wobei es sich wahrscheinlich um dieselben Leute

[70] *Müllenhoff*, Festgaben S. 136f. Cec. *Sharp*, The Sword Dances of Northern England, 3 Bde.

[71] T. F. *Ordish*, „The Revesby Sword Play“, Folk-Lore Journal 7, S. 338—353.

[72] A. *Mayer*, Ein deutsches Schwerttanzspiel aus Ungarn, Zeitschr. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 19. Bd. 1889, S. 257.

[73] *Brügge* 1389, 1404, 1418; *Eger* 1447, 1448, 1457, 1462, 1481, 1485, 1486, 1488, 1496, 1524, 1549, 1551, 1559, 1566; *Dordrecht* 1452, 1472, 1620, 1677; *Köln* vor 1487, 1559, 1799; *Nürnberg* 1490, 1497, 1511, 1516, 1518, 1537, 1539, 1540, 1546, 1558, 1561, 1600, 1613 1614, 1615; Umgebung von *Axel* (Niederlande) 1497—1563; *Kampen* 1515 ff.; *Raisting* (Bayern) 1516, 1592; *Pfaffenhofen* (Bayern) 1518, 1527; *Frankfurt a. M.* 1519—1612; *Weiden* (Bayern) 1526, 1561, 1565, 1568, 1596; *Burghausen* (Bayern) 1532; *Warburg* 1541; *Schongau* (Bayern) 1544; *Mühldorf* (Bayern) 1546; *Laufen* (Bayern) 1546, 1604, 1612; *Colmar* 1549—1553, 1561—1565; *Weilheim* 1554; *Schweden* 1555; *Freiburg i. Br.* 1557; *Fischberg und Kaltennordheim* (Bezirk Henneberg) 1557, 1625; *Murnau* (Bayern) 1560; *Schweidnitz* 1561; *Ingolstadt* 1564; *Münster* vor 1571; *Ettal* (Bayern) 1574; *Homberg* uf de Ohm (Hessen) 1578; *Alsfeld* (Hessen) 1578, 1589, 1591, 1604, 1608, 1609, 1614, 1665; *Zürich* 1578; *Nördlingen* vor 1579; *Dinkelsbühl* 1579; *Beuerberg* (Bayern) 1579, 1596, Abtei *Vreden* (Westfalen) 1580; *Überlingen* 1581 bis Gegenwart; *Hildesheim* 1583; *Ammergau* 1584; *Neukirchen* (Hessen) 1589; Amt *Eisenberg* (Waldeck) 1590; *Kirdorf* (Hessen) 1591; *Straßburg* 1591; *Weiden* (Oberpfalz) 1604, 1612; *Schweinsberg* (Hessen) 1607; *Grebenaue* (Hessen) 1608; *Ober-Aula* (Hessen) 1609; *Neustadt* (Hessen) 1613; *Leipzig* 1613; *Ribelsdorf* (Hessen) 1614; *Heydelbach* (Hessen) 1614; *Burghausen* 1659; *Warendorf*, Abtei *Freckenhorst* 1676; *Hallein* 1688; *Kronstadt* 1700; *Borculo* 1742; *Dresden* 18. Jahrhundert; *Sachsen* 18. Jahrhundert; *Hallstadt* 1823; *Unterwössen* (Bayern) 1846, 1849, 1865, 1886, 1897, 1911; *Bilk* (Westfalen) bis um 1850; *Drensteinfurth* bei Brilon bis 1853; *Innviertel* 19. Jahrhundert; *Neapel 19.* Jahrhundert; *Fenestrelle* (Piemont) bis Anfang des 20. Jahrhunderts; Südlicher *Böhmerwald* (Rosenberg, Rosenthal, Unter Haid, Ober Haid, Kaplitz, Ruckendorf, Halbersreith usw.) bis Gegenwart; *Rottenmann* (Steiermark) 1930, 1931; *Basken* (Labourd) bis Gegenwart; *Kremnitz-Probner* Sprachinsel in 13 Dörfern bis Gegenwart.

handelte.[74] Ohne Angabe der Herkunft wird 1499 von Histriones gesprochen, 1502 ebenfalls, 1513 und 1515 von Joculatores. Dabei ist durchaus nicht immer an berufsmäßige Gaukler zu denken. Das Herumziehen der bäuerlichen Gruppen mit Schwert- und Reiftänzen in den letzten Wochen vor Fastnacht besteht ja in vielen Gegenden heute noch. Die Unterwössner kamen dabei weit herum; ebenso machen es die Burschengruppen im südlichen Böhmerwald, die am Montag auslaufen und am Donnerstag Abend einlaufen. Freitag darf nicht schwertgetanzt werden und Sonntag auch nicht. Der Samstag wird daher zu einer Runde in der näheren Umgebung ausgenützt. Da dies durch fünf Wochen so geht, wird z. B. der ganze Kaplitzer Bezirk von so einer Gruppe abgegangen. Jn den Rechnungen von Tegernsee stehen 1524 Gaben verzeichnet (1. fl. Silbergulden) an die „Turnierer von Hall" und die „Rueppeln von Tölz", die vielleicht einen Groteskntanz aufführten, wie er sich noch 1911 an den Schwert- und Reiftanz in Unterwössen anschloß. Dann heißt es einfach wieder nur „Den Fastnachtleitten von Murnaw". Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden die Angaben genauer. Jm Februar 1574 gab man im Kloster Ettal „Schwerttanzern" 1 fl, im März 1576 „den von Untterammergaw vor Raiftanz 1 fl.", im Februar 1576 „denen von Untterammergaw in Fasnacht 2 fl.", ebenso im Februar 1577 und im Februar 1584 „Amergaw Schwerdtantz 1 Taler", 1596 Spiel und Schwerttanz der Raistinger. Ganz die gleichen Zustände lassen die Nachrichten aus den Niederlanden erkennen, die Fr. de *Witt Huberts* gesammelt hat. Auch hier allenthalben die umherziehenden Tänzergruppen, die sehr häufig vom Lande in die Stadt kamen. Westfalen (Büren) und Hessen machen keine Ausnahme. Die Schwerttänzer von Ober-Aula traten beispielsweise 1609 auch in Alsfeld und Romrod auf. Aus England hören wir von mehrwöchentlichen Wanderungen der Grenoside Schwerttänzer. Auch die Morrismen ziehen so umher.

Neben dem Reiftanz, der oft mit dem Schwerttanz wechselt — in den Dörfern der Eisenacher Gegend war der Reiftanz üblich, ab 1583 ging man zum Schwerttanz über[75] — steht auch noch der Moreskentanz, unter welcher Bezeichnung sehr verschiedene Dinge zusammengefaßt wurden. Außer Tänzen, die den heutigen englischen Morristänzen entsprochen haben dürften,[76] finden wir Nachrichten, die sehr wahrscheinlich Reif- und Schwerttänze meinen, bei denen man nur eben die Gesichter geschwärzt hatte. So heißt es 1538 in Straßburg „in demselben Jahre tanzten die Schneider den Reiftanz im Mohrenkostüm und sind sie alle schwarz angestrichen gewesen wie die Mohren, und schwarz gestrickte Hauben uffgehabt, und weiße Schleier umgebunden, und Schellenband um die Knie gehabt und große hübsche Reif und alle mit grünem Epheu umgebunden, und also den morischen

[74] H. *Moser*, Von fahrendem Volk, Ansingern und Fastnachtsleuten des 16. Jahrhunderts in Altbayern, Bayrischer Heimatschutz 1931 S. 66 ff.; *ders.*: Archivalische Belege zur Geschichte altbayrischer Festbräuche im 16. Jahrhundert, Staat und Volkstum, Festgabe für K. A. v. Müller, 1933.
[75] Mitteilungen. d. V. 's f. Gothaische Gesch. 1902, S. 90 f.
[76] Über die Moreska und Morristänze vgl. Kap. 6 und 14.

Tanz durch die ganze Stadt getanzt".[77] Auch die Danziger Kürschner hatten einen Mohrentanz: „Derer waren 40 Personen, alle schwartz an der Haut bekleidet, auch für den Gesichtern schwartze Larven; vmb den Kopff hatten sie einen türckischen bundt von gestreiffter Leinwandt undt zu oberst einen Krantz. Vmb den Leib waren sie gegurtet mit einer grünen Binde, vnd hielt ein jeder in der Hand einen langen Flitzpfeil, damit hingen sie alle an einander, wie zuvor mit den Reiffen geschehen war. Im tantz wunden sie sich gar anmuthig in die krümme, lenge vnd breite vnd hatten vnter sich zwo possenreißer, die jhr bestes theten, allerley affenspiel zu treiben, welches ein par Stunden wehrete".[78]

Außerdem wissen wir von vielen Schwerttänzen, daß sie mit geschwärzten Gesichtern getanzt wurden. Dies zeigt die Abbildung des Züricher Schwerttanzes vom 17. und 18. Februar 1578 und vom Schwerttanz in Winterthur heißt es: „sind alle moren gsin, mit wissen hemdern und schwarz huben, mit guldinen sternen und guldi Krägen an hemdern und die Fueß voll Schellen und an schuochen".[79] Auch bei englischen Schwerttänzen finden wir geschwärzte Gesichter (Sleights, Flamborough). Das Schwärzen von Zuschauern, das wir noch in manchen Bräuchen begegnen werden (Basken, Schweiz usw.) war früher auch beim Münchner Schäfflertanz üblich.[80] Angesichts dieser Tatsachen wird es uns nicht wundern, in Eger mit seiner reichen Schwerttanztradition plötzlich einmal 1487 von einem „Maruschkatanz" zu hören[81] oder in Middelburg (Zeeland) 1493 den „Morissendans" zu finden, 1525 aber einen Tanz mit „zwaerden" und 1553 abermals den „Moressendans", den diesmal die Schuhmacher hielten.[82] Die Grenzen fließen offenbar und die Rolle der schwarzen Tänzer wird uns darum im Laufe der Untersuchung noch mehrfach beschäftigen. Mit einer Reihe von Nachrichten wurde bereits in das Gebiet des bäuerlichen Schwerttanzes übergegriffen. Die Trennung beider Gruppen ist ja auch keine wesensmäßige. Schon der bisherige Befund hat volksreligiöse Bestandteile ergeben, die in vorstädtische Zeiten zurückreichen müssen. Von der Sichtung des bäuerlichen Schwerttanzstoffes ist daher weitere Klarheit zu erwarten, weshalb wir uns diesem Bereich zuwenden.

3. DER BÄUERLICHE SCHWERTTANZ

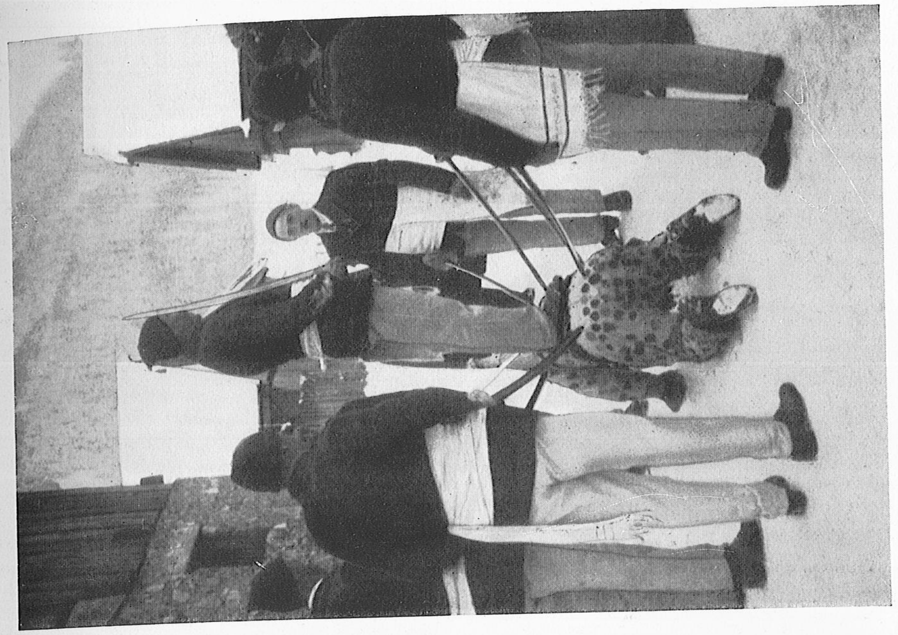
In beinahe allen seinen Entfaltungen zeigt der bäuerliche Schwerttanz die Lebensnähe einer dem kultischen Mutterboden direkt entsprießenden Form. Mit sicherem Stilgefühl vermeidet der Bauer Ballungen, wie sie der städtische Schwerttanz

[77] *Ammann*, ZfdA 34, S. 202 f.
[78] *Bolte*, Danziger Theater S. 74.
[79] *Baechtold*, Gesch. d. dt. Lit. in der Schweiz 1889, S. 64 Anm.
[80] *Sieber*, Zunftfeste S. 340.
[81] *Gradl*, Deutsche Volksaufführungen, S. 129.
[82] *Huberts*, S. 57, 59.

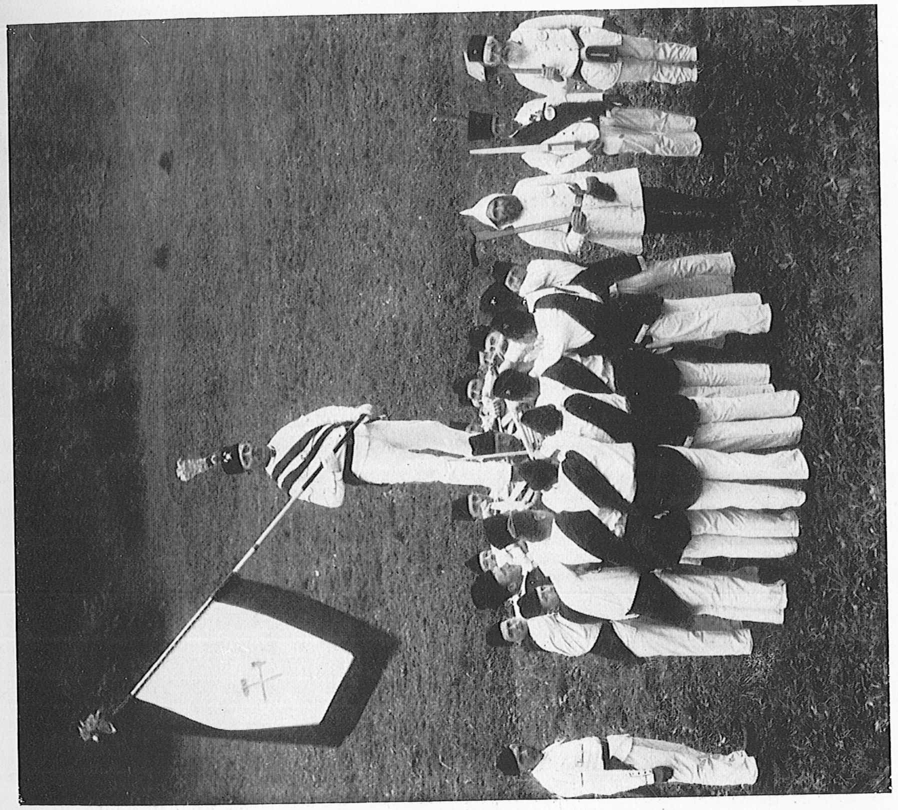
kennt; zumindest gehören sie zu den Ausnahmen, die deutlich zeigen, daß sie sich von der Grundform bereits entfernt haben. In der ländlichen Umwelt herrschen die Tänzerzahlen 5, 6, 8, 9 und 12, welche das schönste Ebenmaß der Tanzgestaltung ermöglichen. Trotzdem finden wir auch hier die schwierigen Hauptfiguren der städtischen Tänze, nur gleichsam in Reinform. Dem Spiel der Phantasie scheint ja bei diesem Tanz jede Entfaltungsmöglichkeit offen zu stehen. Es gibt englische Kurzschwerttänze mit biegsamen Schwertern, die von unerhörter Kombinationsgabe zeugen. Was ein geschlossener Kreis an Bewegungen und Verschlingungen ausführen kann, ohne die Fassung zu lösen, scheint dort erreicht, obwohl sich die Tänzerzahl auf fünf Mann beschränkt. Doch auch die Langschwerttänze mit ihrem starren Tanzgerät geben ihnen nicht viel nach. Dazu kommt das rasende Tempo, das die Schwerttänze in ursprünglicher Umwelt gerne einschlagen. Trotz äußerster Beherrschung — eine falsche Wendung würde alles zerstören — haftet ihnen etwas Ekstatisches an. Wo noch gute ländliche Tanzüberlieferung herrscht, finden wir mit wenigen Ausnahmen die mörderische Gangart. Dies gilt von England (Winlaton, Grenoside) so gut wie von den Böhmerwälder Tänzern, den Innviertlern (Laufenbach, Ober-Österreich) oder den Reiftänzern von St. Georgen ob Murau. Auch der holländische Tanz bei Hornebeek wurde so „wüst gesprungen", daß die Tänzer, obwohl sie nur leicht bekleidet waren, „vor Schweiß trief ten".[83] Manchmal wird sogar angegeben, daß der Tanz so schnell getanzt werden muß, als der Musikant zu spielen vermag. Was man erblickt, ist ein derartiges Liniengerinnsel, in seiner Wirkung noch verstärkt durch die deutlich fühlbare Stimmung höchster geistiger und körperlicher Energieanspannung, daß man fassungslos steht, hingerissen, beinahe mit einem geheimen Grauen vor diesen entfesselten und doch in feinste Form gebannten Kräften. Denn nichts ruckweise Brüchiges darf dem Tanz anhaften. Die Bewegung muß ohne Unterbrechung gleichförmig dahinfließen, so daß das Auge beim ersten Anblick nicht zu erkennen vermag, wie sich die verschiedenen Figuren gegeneinander abgrenzen. Eine außerordentliche Spannung besteht auch zwischen der aufreizenden Musik z. B. in England (Geige) oder dem bloßen Trommeln der Laufenbacher und den schnellen leichten Tanzschritten, die oft kaum hörbar sind. Dann wieder erfolgt als plötzliche Durchbrechung das beidbeinige Aufstampfen der Tänzerkette Schlag auf Schlag beim Schwertersprung, oder das Steppen in den englischen Kurzschwerttänzen, um im Augenblick wieder in den geräuschlos eleganten Laufschritt überzugehen.

Nicht überall werden solche Hochformen natürlich erreicht. Eine gewisse Erdschwere verleugnet sich des öfteren nicht. Aber gerade die Überwindung dieser Gebundenheit im Schwerttanz ist bewunderungswürdig. Im Unterbewußtsein ist der Städter nur zu gerne geneigt, Bauerntanz und Plumpheit als synonym zu betrachten. Ich möchte wünschen, daß weiteste Kreise an den Erlebnissen des Volkskundlers Anteil haben könnten. Innerhalb ihrer Lebensform haben die Bauern völlige Sicherheit und einen arteigenen Bewegungsstil, der viel schwerer nachzu-

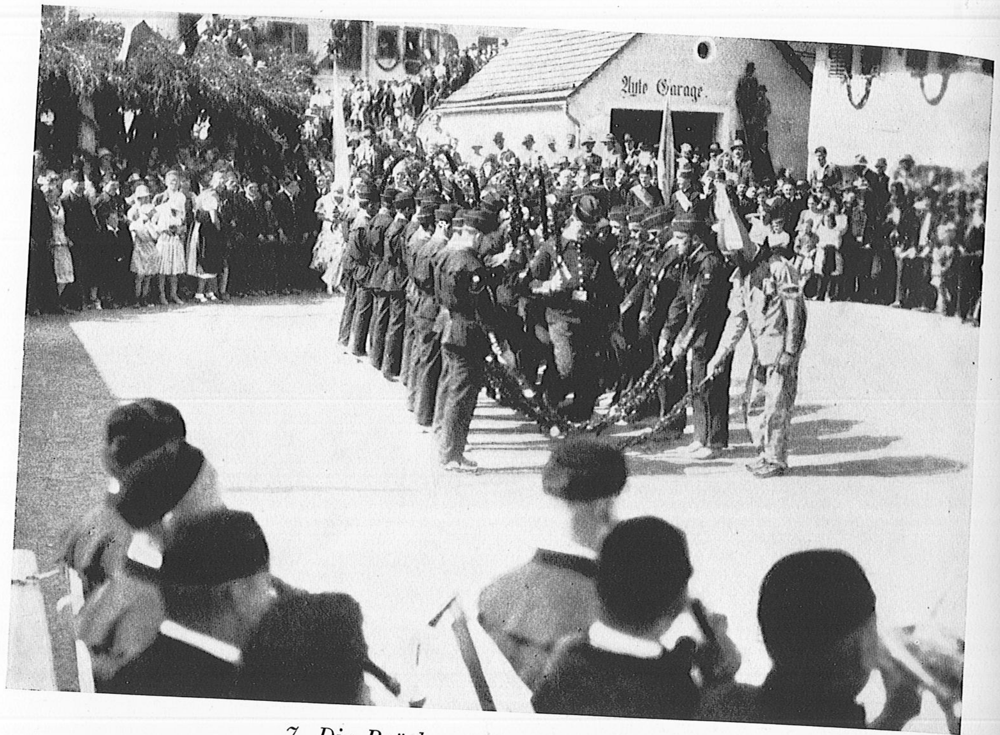
[83] *Huberts*, S. 64.



6. *Schlußfigur des Schwerttanzes in Rottenmann (Steiermark)*



5. *Fig. 8 des Halleiner Schwerttanzes. Auf den Schwertern stehend schwingt der Sergeant die Fahne über den Tänzern*



7. Die Brücke unten (Hüttenberg)



8. Die Brücke bei geschlossenem Kreis (Polisch, Kremnitzer Sprachinsel)

machen ist, als die Erlernung sämtlicher moderner Tänze. Ich sah unscheinbare Männer, die ihre Partnerinnen im Tanze führten wie Könige. Da war keine Bewegung zuviel, trotz mancher akrobatischer Leistung immer strengste Tanzökonomie, gebändigte Kraft von einer eigenen Geschmeidigkeit und Grazie, getragen von der unbewußten Harmonie ihres körperlichen Empfindens. Daß dies auch bei einer feierlichen, Kühnheit und Gewandtheit verlangenden Tanzform, wie der des Schwerttanzes zum Ausdruck kommt, ist selbstverständlich. Die Unbeschwertheit der Ausführung hängt natürlich auch von der Beherrschung des Tanzes ab.[84] Wo der Schwerttanz noch jährlich getanzt wird, treffen wir auch meistens die virtuose Ausführung. Städtisch beeinflußte Umgebung erzeugt dagegen häufig einen gravitätischen oder verschnörkelten Schautanz, wie ihn die Münchner Schäffler oder die Überlinger Rebleute bieten.

Dem Schwerttanz scheint aber ursprünglich etwas Wildes angehaftet zu haben. Im Jahre 1633 beschreibt ein Knabe aus Willersdorf (Hessen) den Hexentanz zu Walpurgis, dem er beigewohnt haben wollte: „Die Täntzer hetten gleich wie die Schwerttänzer getantzet", und eine Hexe bekennt 1659 auf der Folter: „Sie Inquisita tanze vor, des Asheuer habe mit ihr getanzt, tanzten durcheinander wie im Schwerttanz".[85] Bei Iba in Hessen wurde 1571 ein Tänzer gar beim Schwerttanz erstochen. Man ist leicht verleitet, in solchen Nachrichten Unglücksfälle oder Ausnahmen zu sehen, die für die Gesamtheit eigentlich nicht angeführt werden dürfen. Doch der Schwerttanz ist trotz der nichtkämpferischen Tanzform (Schwerter nur Bindeglieder) umwittert von einer ganz eigenartigen Stimmung. Die Tänzer stellen mehr dar, als bloß „lustige Betelleut" und haben dies im Notfall auch mit der Waffe zu bewähren. Treffen zwei Gruppen aufeinander, so wird ein genau geregelter Vorgang eingehalten. Ich schildere hier zunächst den Brauch des Böhmerwaldes. Die Gruppen bleiben in einiger Entfernung von einander stehen und schließen einen Kreis um die Säcke mit dem gespendeten Getreide. Die Hauptleute treten vor und fragen, ob die anderen sich ergeben wollen? Ist dies der Fall, haben sie Schwerter und Getreide abzuliefern und erhalten darauf die Waffen wieder zurück. Bleiben sie aber fest, so gibt der Herausforderer nach altgermanischer Art den anderen Rätsel auf, die der Hauptmann mit Hilfe des Narren, der bei keiner Schwertbursch fehlt, zu lösen hat. Gelingt dies, so stellt nun der Angegriffene

[84] Häufig hören wir vom genauen Einüben der Schwerttänze, das geraume Zeit in Anspruch nahm. Bei ihrer Eingabe an die Obrigkeit weisen die Grobschmiede von Hildesheim 1604 darauf hin, daß sie „etzliche Wochen exerzieret... und viel Mühe und Unkostunge aufgewandt" hätten. Um genügend Zeit zur Vorbereitung zu haben, reichten die Frankfurter Schuhmacher 1581 gar schon am 28. November um die Bewilligung ein. Auch die noch jährlich tanzenden bäuerlichen Gruppen pflegen einige Wochen vorher zu üben; in Sowerby tanzen sie während eines ganzen Monats täglich. *G. Liebe*, Der Schwertt. d. dt. Handwerker, Zs. f. histor. Waffenkunde III, S. 254; *Massmann*, Schwertt. u. Reifent. S. 357; *M. Karpeles*, Some Fragments of Sword-Dance Plays, Journal of the FEDS, NF II (1928), S. 43.

[85] *Meschke* S. 85 und 21 Anm. 5.

seinerseits Rätselfragen. Wenn sich die Herausforderer gleichfalls in der Rätsellösung bewähren, gehen beide Gruppen friedlich auseinander. Dies ist jedoch nur höchst selten der Fall. Gelingt es der einen Partei nicht, die gestellten Aufgaben zu lösen, werden die Schwerter um das Getreide in den Boden gesteckt und die Hauptleute treten zum Ringkampf an, während die Musik aufzuspielen beginnt. Sobald einer der Kämpfer unterliegt, stürzen beide Parteien aufeinander los und das Handgemenge wird allgemein. Da kann es nun geschehen, daß Blut fließt und sogar die Musikanten mit ihren Instrumenten dreinzuschlagen beginnen. *Ammann* erzählt, daß in Angern bei Kaplitz eine Kapelle zur Erinnerung an den blutigen Kampf mehrerer Schwertgesellschaften in den 60er Jahren errichtet wurde. Ein Bild soll Tote und Verwundete darstellen, die von der Gegenpartei mit den Säbeln niedergehauen wurden.[86] Der Bericht stammt vom Bruder eines dort Gefallenen. Bei meinen eigenen Erkundigungen wurde mir außerdem von Marterln über erschlagenen Schwerttänzern auch auf dem Wege nach Summerau und österreichisch Liebenthal erzählt. Ammann übersah jedoch einen höchst wichtigen Umstand: Die Erschlagenen dürfen nicht in geweihter Erde bestattet werden. Dadurch sind sie — im Gegensatz zu den bei einer gewöhnlichen Rauferei Getöteten — als Angehörige einer dämonischen Gruppe gekennzeichnet. *Andree-Eysn* hat meines Wissens die Tatsache zuerst beachtet, daß der nicht in geweihter Erde liegen darf, der in der Dämonenmaske erschlagen wird.[87] Salzburg ist voll von solchen Perchtenkreuzen. Denn auch beim Zusammentreffen der Perchtenläufer gab es Kampf und Totschlag. Zu meinem Erstaunen berichtete mir auch der alte Salinenmeister Lahnsteiner in Ebensee, daß beim Glöcklerlaufen am Abend des 5. Jänner zwischen den verschiedenen „Passen" früher große Fehden ausgetragen wurden, wobei nicht selten einer auf der Strecke blieb. Die bulgarischen Dämonenläufer verabschieden sich von ihren Angehörigen sogar als ob sie in den Krieg zögen, da dort beim Zusammentreffen mehrerer Gruppen wahre Schlachten geschlagen werden. Auch sie dürfen nicht in geweihter Erde ruhen.[88]

Als Dämonen kennzeichnet die Schwerttänzer aber noch mancherlei Glaube, der sich im Böhmerwald an sie heftet. In Oberhaid erzählten mir meine Gewährsmänner, daß man einst viel auf die Schwertbursch und die Faschingbursch hielt — „die Bursch" bezeichnet die ganze Gruppe. Man sagte, wenn sie nicht kommen, wächst kein Korn. In der Rosenberger Gegend hieß es: „Wenn viel Bursch gangen sind, wird es ein gutes Jahr und die Gegend, von wo die erste Bursch einzieht, von da kommt das erste Gewitter (!)"; ein Glaube der sich mit den Perchten und verschiedenen Sagen von der Wilden Jagd deckt. Das Gewand des „Scheckai" oder „Foschai" (so heißt der Narr beim Böhmerwälder Schwerttanz) ist über und über mit kleinen roten Tuchflecken benäht (Abb. 2). Die Bäuerinnen reißen drei ab und

[86] J. J. *Ammann*, Der Schwerttanz im südlichen Böhmen, Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XXVI. Jg. 1888, S. 41 f.

[87] Volkskundliches, aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet, Braunschweig 1910.

[88] Vgl. Kap. 12.

geben sie den Hennen ins Nest, damit sie besser legen. Also auch hier eine fruchtbarkeitsfördernde Wirkung. Der „Lazzo", die eingangs beschriebene Strohfigur des Schwerttanzes in Hochwiesen, muß mit der Bäuerin in jedem Hofe tanzen, damit das Jahr fruchtbar werde; so hoch er über die Schwerter springt, so hoch wird im kommenden Jahre der Hanf wachsen. Auch die übrigen Frauen tanzen gerne mit dem Lazzo, da sie dann viel Hanf zu ernten hoffen. Ähnlicher Glaube folgte auch den englischen Schwerttänzern.[89]

Ein Unterschied zwischen städtischem und ländlichem Tanz liegt ferner im Schwerttanzspiel. Von Spanien bis Siebenbürgen, von Italien bis England und Schweden gehört auch eine mimische Handlung zum Tanz, die in der Tötung und Wiedererweckung eines Teilnehmers gipfelt. Schwerterhebung, Rasieren und Zahnziehen schließen sich meistens an. Der Zunfttanz besitzt fast nur kümmerliche Spielreste oder die Tötung wird — wenn sie nicht auch schon fehlt — ohne Begleitworte angedeutet. Ganz anders der Bauerntanz. Mit einem sogenannten Hereinrufungsspiel stellt der Anführer die einzelnen Tänzer vor und erläutert ihre Namen. Auch die mimischen Handlungen werden von Reden begleitet, die aber nicht in Verse gebracht sind und darum fast nirgends aufgezeichnet wurden. Zu welch gewaltigen Gebilden sich die Spiele auswachsen können, zeigt das Ober-Wölzer Reiftanzspiel mit seinen 470 Versen oder Ampleforth (gleichfalls über 400 Zeilen) und Revesby (268 Reimverse und ein langes Prosaspiel). Gestalt und Sinn dieser Spiele werden im dritten Hauptstück dieses Bandes erörtert.

So weit wir den Schwerttanz noch in guter ländlicher Überlieferung verfolgen können, zeigt er ziemliche Einheitlichkeit. Die Aufführungen finden zu den alten Kultzeiten statt (in England Weihnachten, im deutschen Sprachgebiet Fastnacht) und sind fast immer mit Heischegängen verbunden. Die Gruppen gehen tanzend von Haus zu Haus und unternehmen sogar weite Wanderungen durch ganze Bezirke. Manchmal hat es den Anschein, als wären auch ländliche Schwerttanzaufführungen regellos über den Jahreslauf verstreut, doch es zeigt sich bei näherer Prüfung meist, daß dann Feste des Ortes die Ursache sind, wie in Hallein das Knappenjahresfest und der Vorabend des Landesheiligen St. Rupert.[90] Sehr beachtenswert sind die Aufzeichnungen eines hessischen Pfarrers, der am 24. Mai 1668 in sein Kirchenbuch eintrug, daß Bauernburschen „so auf Walpury eyn Feuer bey meinem Pfarracker gehabt (dabey geschossen und die lehn ausgerufen) item den ersten Pfingsttag morgens vor der Mätten mit den Pferden auf die Weide geritten. Die Nacht darauf nach mitternacht umb 1 Uhr auf den gassen gesungen und bey demselben einen Schwerdtanz bey dem Rathauß gehalten".[91] Wir haben

[89] E. K. *Chambers*, The Mediaeval Stage, S. 94.

[90] Wenn Meschke meint, daß der Schwerttanz im bäurischen Lustbarkeitsrepertoire eine Hauptrolle spielte, und jederzeit in Bereitschaft gehalten wurde (S. 79), so gilt dies höchstens für späte Entartung. Halleiner äußerten mir gegenüber ihren Unwillen, daß der Tanz nun zu allen möglichen Gelegenheiten aufgeführt werde und nicht zur „richtigen Zeit".

[91] Hessische Blätter f. Vk. Jg. 10, 1911, S. 209, zit. v. *Meschke*, S. 98.

hier eine typische Brauchtumsserie der Burschenschaften vor uns, wie sie — allerdings meist ohne Schwerttanz — unzählige Male belegt ist. Das Ausrufen der Mailehen, d. h. die Mädchenverteilung, ist ein sicheres Merkmal organisierter Ortsburschenschaften. Auch die Meersburger Bauernburschen hielten Schwerttanz, Reifspringen, Ringelrennen und Pfingstritt zusammen ab.[92] Die Schmiedeknechte der Gegend von Warburg tanzten um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Fastnacht den Schwerttanz, während sie zu Weihnachten als Schodüvel auftraten. Auch diese teuflischen Gesellen, denen wir oft begegnen, sind durchaus nicht immer harmloser Natur. In dem Fragmentum chronici Hildesheimensis[93] lesen wir: „Anno 1428 liepen eilff schodüvels tho Hildesheimb up der straten... der worden etliche erslagen... davon hefft dat schodüvel creutze, in Hildesheimb vor dem korsner hoffe stahend, den namen bekomen". Diese Maskenläufer dürften nicht aus regellos zusammengewürfelten Scharen bestanden haben. Nach dem Erlaß des Senatus brunswicensis zu schließen hatten sie einen Anführer und besondere Plätze, wo sie zusammenkamen. „Vorthmer is hier ein wonheit, dat de jungen lüde plegen to hebbende eine cumpanie, also dat se lopen schoeduvel in der hilligen woche, to winachten. Hierumme schol de radt tovoren in des hilligen Carstes (Cristes?) avennde drye storme lüden lathen in der oldenstadt und kundigen van der lövene aldüs. De borgermeester secht: gy fromen lüde, de schriver schall iu kundigen, wu de schoeduvel ore dingk holden schullen, dar möge gy na hören. So kundiget de schriver aldüs: Idt enschall nemendt schoduevel lopen, de schaffer van jowelker rotte (schall) enbringen erst pande vor tein mark by dem radt. Ok enschullen de schoduevel nicht lopen in de kercken, edder up de kerckhöve, bestubben edder schlan".[94] Hier tollte der heidnische Spuk noch mitten in der Stadt zur heiligen Weihnachtszeit trotz aller Versuche der Obrigkeit, dieses Unwesen einzudämmen. Auch das Verbot, auf die Kirchhöfe zu laufen, ist interessant. Unter den verpönten Kirchhoftänzern finden wir ja noch in recht später Zeit Schwerttänzer.[95] Auch eine politische Rolle scheinen diese „Cumpanien" der Schodüvel gespielt zu haben. 1397 ermordeten sie bei ihrem Tanze den Bischof Burchhard von Magdeburg: „... vnde eynlich desse begunden enes dantzes von deme biscoppe vnde sprungen also schudduuele vnde do hoff up eyn von de duuelen sine keulen vnde sloch den vorsten vp sinen bragen kop dat sin bragen spranck gegen de want".[96] Daß diese Schodüvel Keulen trugen, ist besonders interessant und soll für einen später zu erörternden Zusammenhang vermerkt werden. Noch heute gibt es in Ungarn Gruppen verkleideter Burschen, die zu Weihnachten umherziehen und mit Keulen bewaffnet sind.

[92] *Th. Lachmann,* Überlinger Sagen... 1909, S. 456.

[93] *Leibnitz,* Script. rer. Brunsvic. III, 261 = A. *Schulz,* Deutsches Leben im 14. u. 15. Jh., Wien 1892.

[94] Ebda., 481.

[95] K. *Grosse,* Gesch. d. Stadt Leipzig II, S. 203.

[96] Ms. 3048, Nationalbibliothek Wien. Freundlicher Hinweis von *R. Stumpfl.*

Wenn der Schwerttanz in Thüringen mit „wildem Frauen jagen" und Pflugziehen verknüpft ist,[97] so erinnert das besonders an die englischen Bräuche. Auch die Revesby-Schwerttänzer hießen Plough-boys. Das großartigste Beispiel eines Schwerttanzes in solcher Umgebung bietet Goathland und Sleights.[98] Dieser ganze Teil von Yorkshire kannte früher die „Narrenpflüge" (Fool Plows). In der heutigen Form ist der Sleights-Umzug bereits stark verkümmert, doch Cecil Sharp konnte noch nach der Erzählung eines alten Tänzers ein überaus interessantes Bild dieses Brauches entwerfen. Damals zogen die Burschen an Plough monday (dem ersten Montag nach den Zwölften) bis zu 100 Mann stark umher (in Goathland bestanden drei Tänzergruppen, welche von 100 Burschen begleitet wurden und 10 Tage herumzogen). Zwei Gruppen von Schwerttänzern, die eine in Blau gekleidet, die andere in Rot (die alten politischen Parteifarben), wurden von einer großen Anzahl sogenannter „Toms" begleitet. Diese Toms hatten Strohbänder um die Knie und Truthahnfedern, Stücke von Fuchsfellen u. dgl. auf ihren Hüten, deren Krempen mit Weizenähren besetzt waren. Sie führten einen von Pferden gezogenen Pflug mit sich. Drei Berittene eröffneten den Zug. Die Fischerfrauen von Whitby pflegten sie mit Lehm, Eiern und sogar mit „red-hot coppers" zu bewerfen, ein „warmer" Empfang.[99] Auch zur Zeit der Aufzeichnung des Tanzes zogen in Begleitung der Schwerttänzer noch 14 Toms mit, in phantastische Narrenkostüme gekleidet, die Gesichter geschwärzt und künstliche Bärte aus weißer, schwarzer oder roter Wolle tragend, „damit niemand sie erkennen möge".[100] Jeder Tommy trägt ein Schwert und eine Sammelbüchse. Begegnende Wagen oder Autos werden von ihnen unweigerlich aufgehalten und die Insassen müssen ihr Scherflein erlegen. Sie klopfen bei jedem Hause an, und wo man sie nicht einlassen will, klettern sie durchs Fenster. Diese Zudringlichkeit wird von jedermann aber als gutes Recht betrachtet. In früheren Zeiten, als sie den Pflug noch mithatten, wurde eine Verweigerung des Tributes damit bestraft, daß sie eine Furche durch

[97] *Meschke,* S. 98.

[98] *Sharp,* SD II, S. 13 ff. und Maud *Karpeles,* Some fragments of Sword-Dance Plays, Journal of the EFDS NF II, S. 47. Ähnliche Tänze existieren in Pickering, Castleton, Grosmont, Egton Bridge, Aislaby, Robin Hoods Bay usw.

[99] Dieses Bewerfen von Dämonengruppen ist eine durchlaufende Erscheinung. Die Villinger „Wuscht" (Schwaben) besteht aus Leuten in Narrenmasken, welche besonders ausgestopft sind, so daß es ihnen nichts macht, wenn sie mit Schneeballen und Eisbrocken beworfen werden. Ganz ähnlich die Ausseer „Plêss", welche die Kinder mit Besen verfolgen und dafür mit Schnee- und Eisbrocken beworfen werden. Gemäß ihrem zwiespältigen Wesen, Fruchtbarkeit und Segen, aber auch Böses und Tod zu bringen, teilen sich die Dämonengruppen bei ihren Aufzügen auch immer in schöne und häßliche. Gegen die häßlichen entlädt sich natürlich Zorn und Abwehr der Menschen. Alle Geister in ihrer Gesamtheit müssen aber durch Gaben abgefunden werden.

[100] Vgl. die Ebenseer Schwerttänzer, die mächtige Bärte tragen, die Schwerttänzer in Laufenbach, die sich sämtlich in ihren Sprüchen als „Ranzenbärte" vorstellen, und die Nürnberger Schembartläufer.

den Rasen oder die beste Weide des Übeltäters zogen. Offenbar waren diese tollen Gestalten einmal nicht so harmlos.

Eine völlige Parallele bilden die Mitteilungen, die ich in der Pöllau bei Ober-Wölz (Steiermark) sammeln konnte. Dort kennt man das „Ådlfahrn" (Ådl aus slov. oralo = Holzpflug). Acht Burschen mit geschwärzten Gesichtern und ein „Spitzroß" als Anführer ziehen einen alten Holzpflug, wobei sie nach Möglichkeit lärmen, schreien und Possen treiben, in Zäune fahren etc. Meine Gewährsleute nannten mir die Namen der Burschen, die im vergangenen Jahre beteiligt waren. Es beleuchtet den eigentümlichen Dualismus ihres Denkens, daß sie mir aber auf meine Frage, wer sie denn da seien, prompt zur Antwort gaben: die Geister und das unheilige Volk! Dieselben Burschen machen aber auch das Faschinglaufen,[101] wobei jeder mit einem Holzschwert bewehrt ist, und im Sommer das Reiftanzen. Daß die Heischenden als Dämonen betrachtet werden, die man durch eine Gabe zu versöhnen hat, geht aus derlei Nachrichten eindeutig hervor. Am liebsten sucht man sich die wilden Gesellen freilich vom Leibe zu halten. Auch die Kärtner Anklökler werden zunächst dreimal „aus dem Haus gewünscht", wenn sie bei ihrem Heischegang anklopfen. Ähnlichen Zweck verfolgt das „Fürstehn" beim Fasching-lauf wie beim Ådlfahrn. Man kann sich dem Zug in den Weg stellen und nun mit dem Anführer ringen. Gelingt es, ihn auf die Schultern zu legen, so dürfen die Vermummten auf diesem Wege nicht weiterlaufen. Recht drastisch waren ja auch die Abwehrmaßnahmen in Sleights.

Wie stark das Bewußtsein des Heidnisch-Dämonischen noch heute im oberen Murtal ist, beweisen Bestimmungen, daß die Faschingsläufer keine Kirche auf ihrem Weg passieren dürfen und wenn die Kirchenglocken läuten, müssen sie sich verstecken wie die bösen Geister!

Daß von seiten der Geistlichkeit gegen solche Bräuche eingeschritten wurde, ist leicht zu verstehen. Den Schwerttanz heben solche Verbote meist noch besonders hervor, wie 1590 in Waldeck, wo untersagt wurde, am Fastnachtstage „wie unter Heiden solches geschah, sich in Schwert- und anderen Tänzen zu üben".[102] In Leipzig soll es während des Dreißigjährigen Krieges aufgekommen (?) sein, nachts auf den Friedhöfen den Schwerttanz zu halten.[103]

Die Verwurzelung des Schwerttanzes in solcher Umwelt läßt uns den Worten Cecil *Sharp's* zustimmen: „The sword-dance very obviously bears upon it the stamp of a high antiquity: its roots, stretching far into an unhistoric past, take hold upon the primal needs and rudimentary beliefs of primitive man".[104] Was innerhalb des eigentlichen Tanzes dafür spricht, zeigt Kapitel 8.

Wenn *Meschke* den Schwerttanz auch als wahrscheinlich aus dem Bürgertum untergeordneten (sic) Gesellschaftskreisen stammend bezeichnet (S. 112), so ver-

[101] Vgl. R. *Wolfram*, Bärenjagen und Faschinglaufen im oberen Murtal, Wiener Zs. f. Volkskunde 37. Jg., 1932.

[102] *Meschke*, S. 80; dort in der Anm. auch weitere Lit.

[103] K. *Grosse*, Geschichte der Stadt Leipzig (1842) II., 265.

[104] *Sharp*, SD I, S. 10.

rät seine Darstellung doch ein eigentümliches Schwanken. S. 7 wird erklärt, daß der bäuerische Schwerttanz durch die von der städtischen verschiedene Kultur in mancher Hinsicht *umgeformt* wurde, und der englische Schwerttanz wird recht deutlich als gesunkenes Kulturgut hingestellt: „Diese Spätzeit des englischen Schwerttanzes spiegelt sich in der Umgestaltung, die Örtlichkeit, Träger, Figuren usw. des Tanzes erlitten haben. Es handelt sich *nicht mehr* um die Atmosphäre eines bürgerlichen und zünftischen Lebens. Die Gebiete, die genannt werden, haben durchaus ländlichen Charakter" (S. 57). Gerade aus England besitzen wir aber bloß ländliche Schwerttanznachrichten. Sämtliche der zahlreichen, von Cecil Sharp und der English Folk Dance Society aufgezeichneten Schwerttänze sind Bauerntänze, selbst wenn sie zum Teil heute von Fischern oder Bergwerksarbeitern getanzt werden. Diese Verschiebung ist durch die Vernichtung des englischen Bauernstandes bedingt und Cecil Sharp konnte einige Verpflanzungen selbst noch feststellen. Die englischen Schwerttänze weisen aber höchst altertümliche Formen auf, zu denen wir nur aus Süddeutschland Parallelen besitzen. Dies betrifft das Mannweib, das Schwerttanzspiel, sowie Andeutungen einstiger Tierverkleidung des Narren, die in England die Regel sind. Auch die Narren des Unterwössner Schwerttanzes und Schiffsumzuges haben Krallen an den Händen und bei den Narren des Münchner Schäfflertanzes konnte ich mich selbst überzeugen, daß sie Fellhandschuhe mit Tierklauen als letzte Erinnerung an einstige theriomorphe Erscheinungsform trugen.

Trotzdem *Meschke* um eine vorurteilslose Behandlung des Stoffes bemüht ist und im Anschluß an L. *Weiser*[105] auch die Burschenschaft als den eigentlichen Boden des Schwerttanzes zu sehen geneigt ist, so erliegt er doch manchmal der Versuchung, jahrhundertealte und weitverbreitete Volksbräuche aus irgendwelchen gelehrten Reminiszenzen abzuleiten, wie dies bereits Heldmann unternahm. Im Pfarrgedenkbuch von Leesdorf (Nieder-Österreich) wird 1694 erwähnt, daß jährlich am Tage Johannes des Täufers ein Wettlauf zwischen 6 Burschen und 6 Mädchen abgehalten wurde. Vor dem Wettlauf fand in Leesdorf, Braiten und Weikersdorf bis gegen Anfang des 19. Jahrhunderts ein Schwerttanz statt, bei dem junge Burschen zwischen hölzernen bemalten Schwertern, die in die Erde gesteckt waren, hin- und hersprangen.[106] Meschke bemerkt dazu: „Dies ist wohl eine Neubildung des 18. Jahrhunderts auf Grund irgendeiner gelehrten oder ungelehrten Deutung der Tacitusstelle" (S. 97).

Vielleicht wäre Meschke weniger schnell mit der gelehrten Ableitung bei der Hand gewesen, wenn er z. B. kaukasische Tanzformen mit dem „Kindzall" gekannt hätte. Nach den Mitteilungen meiner Gewährsmännin fechten dort die Burschen und lassen dann die Schwerter so fallen, daß sie in einer Reihe im Boden stecken bleiben; nun wird in der typisch russischen Kniebeugenstellung in Schlangenwindungen zwischen den aufrechtstehenden Schwertern durchgetanzt. Eine andere

[105] Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde, S. 84.

[106] E. *Frischauf* in Zs. d. Vereins f. Vk., Berlin, 4. Jg., S. 88.

Variante legt die Schwerter im Kreis auf den Boden und tanzt nun ebenfalls in Schlangenwindungen darüber hinweg, ohne sie natürlich zu berühren.[107] Der Typus ist ein völlig anderer, als bei unseren Kettenschwerttänzen.[108] Die alte Beschreibung aus Nieder Österreich spricht ausdrücklich von in die Erde gesteckten hölzernen und bemalten Schwertern. Auf Sebaldus *Behams* großem Holzschnitt von 1535 (Bauernkirmes) sehen wir im Mittelgrund rechts fünf Schwerter parallel hintereinander mit der einen Hälfte der Parierstange in den Boden gesteckt, so daß die Schneide aufwärts zu liegen kommt. Über diese Schwerter tanzt ein Paar; der Bursch ist barfuß und trägt einen Becher Wein auf dem Kopf, aus dem nichts verschüttet werden darf: die oftmals bezeugte Probe des „hasn" Tanzens, von der alte Leute in den Alpengebieten noch berichten. Der Geschicklichkeitstanz ist durch die Klingen nur gefährlicher gemacht. Im übrigen ist der bäuerliche Charakter der ganzen Veranstaltung nicht zu verkennen. Man vergleiche dazu den im „Alt Hennentanz"[109] geschilderten Tanzwettstreit der Bauern. Seitz Huntskranz spricht da: „Ich kann tanzen noch der neuen hant *auf schwerten*, das ist nit ein mer" und Hennenmair rühmt sich: „Ich will ain kutrolf mit wein oben auf meinem haubt fürn und schol dennoch die erden nit perürn". Ob sich *Fischarts* Ausdruck „Dantz auf den bloßen Schwertern" im 4. Hauptstück des Gargantua auf solche Tänze oder eher das Stehen auf dem Schwertgeflecht der Rose bezieht, bleibt ungewiß.

Den Barfußtanz über scharfe Schwertschneiden gab es bereits im Altertum als besondere Geschicklichkeitsprobe. In seiner „Weltgeschichte des Tanzes" (S. 76f.) weist K. *Sachs* auf eine Stelle bei Demokrit hin: „Die Kinder karger Leute gleichen, wenn sie ungebildet sind, den Tänzern, die zwischen Schwertern ihre Sprünge machen. Wenn diese beim Herabspringen die eine Stelle verfehlen, wo sie den Fuß aufsetzen müssen, so sind sie verloren; es ist aber schwer, diese eine zu treffen, da nur ein Fleckchen für die Füße freibleibt".[110] Das gefährliche Springen zwischen Schwertern gemahnt fast an Tacitus, doch kann sich diese griechische Quelle auch auf erwerbsmäßige Tänzer beziehen.

Eine Tanzform mit Sprüngen über gekreuzte Stöcke oder Degen ist in Europa ungemein verbreitet.[111] Bisher kannte man sie eigentlich fast nur aus Schottland,

[107] Vgl. auch *Buschan*, III. Völkerkunde 3, II, S. 798: „Ein einzelner Mann tanzt zwischen Dolchen, die in der Erde stecken, oder er hält solche in den Händen (und zwischen den Zähnen) und zeigt seine Geschicklichkeit in deren Handhabung." Tänze dieser Art (ausgeführt von 5 Mann) sah ich beim internationalen Volkstanzfest in London 1935.

[108] Doch vgl. die Fig. 7 „Überspringen" des Halleiner Schwerttanzes (Beschreibung in Bd. 2).

[109] A. v. *Keller*, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jh., Bibl. d. Literar. Ver. in Stuttgart XXVIII—XXX, Stuttgart 1858, Nr. 67.

[110] Die Vorsokratiker, hg. v. W. *Nestle*, Jena 1908, S. 172 f.

[111] Vgl. die ausführliche Behandlung bei R. *Wolfram*, Der Spanltanz und seine europäischen Verwandten, ein weit verbreiteter Geschicklichkeits-Schwerttanz, Oberdeutsche Zs. f. Vk. 1935.

wo die Schritte zu höchster Kunstfertigkeit ausgebildet wurden.[112] Es gilt natürlich, die Säbel nicht zu berühren, trotz des raschen Stellungswechsels und kreuzweisem Vorsetzen der Ferse oder Zehenspitze in einen der Winkel zwischen den Waffen. Die drei Varianten des englischen Morris Jigs „Bacca Pipes"[113] stehen Schottland an Schwierigkeit kaum nach. Es ist nun recht interessant, daß diese Tanzart in den letzten Jahren auch im nördlichen Niederösterreich gefunden wurde,[114] und zwar unter dem Namen „Spanltanz" (nach den etwa 40 cm langen Kienspänen, die übers Kreuz gelegt werden). Abwechselnd in die vier Winkel tretend wird mit raschem Hüpfen so getanzt, daß immer Beinkreuzen rechts über links (in das Feld neben dem linken Fuß) und Grätschstellung in zwei Feldern einander ablösen; man bewegt sich dabei mit der Sonne im Kreise und steht beim letzten Sprung wieder in den Feldern, von denen man ausging.[115] Bei den Deutschen in Ungarn tanzt man über gekreuzte Spieße (Siebenbürgen)[116] oder gleichfalls über Hölzer, wobei jedoch die Sprünge einfacher sind (Stuhlweißenburger Komitat).[117] Im Komitat Somogy ist der Tanz auch bei den ungarischen Schweinehirten üblich.[118] Unsere Quellen sind aber damit noch nicht erschöpft. Aurelio *Capmany*[119] weist den Tanz auch in Spanien nach und ich kann auf Grund eigener Erkundigungen noch Vorkommen in Norwegen, Lettland und Estland hinzufügen. In Norwegen halten zwei Personen einander bei den Händen und tanzen nun in der beim Spanltanz beschriebenen Art über das am Boden liegende Kreuz;[120] das leitet zum schwedischen „Dansa på strå" über, bei dem das Kreuz aus Strohhalmen besteht, während eine beliebige Anzahl von Tänzern einander die Hände reicht und nun mit ständigem Beinkreuzen (ohne Zwischenschritt) im Kreise über das Kreuz tanzt. Wer auf einen Halm tritt, muß ausscheiden und der letzte Tänzer ist Sieger.[121] Schweden und Finnland sind gut durchforscht und warten daher mit einer Fülle von Nachrichten über diesen Tanztypus auf. Dänemark steuert wenigstens noch zwei dazugehörige Tanzlieder und

[112] Vgl. meinen Artikel „Schottische Tänze" in Beckmanns Sport-Lexikon, 1933, daselbst auch 2 Abbildungen schottischer Schwerttänze. Die Schritte werden S. 89 f. beschrieben.

[113] *Cecil Sharp*, The Morris Book, London, Bd. 2 und 3.

[114] R. *Zoder*, Beiträge zur Geschichte des deutschen Volkstanzes. Das deutsche Volkslied, 36. Jg., 1934, S. 11 f. E. *Frischauf*, Heimatbuch des Bezirkes Horn, 1933, S. 457.

[115] Vgl. die Beschreibung in Bd. 2.

[116] J. *Mätz*, Die siebenbürgisch-sächsische Bauernhochzeit, Programm des evangelischen Gymnasiums in Schässburg 1860, S. 85; G. *Schuller*, Der siebenbürgisch-sächsische Bauernhof und seine Bewohner, 1896; G. *Brandsch*, Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder, Hermannstadt 1931, S. 155.

[117] Frdl. Mitteilung von Frl. Erna *Piffl*.

[118] Der Tanz wurde von mir gefilmt.

[119] In: F. *Carreras y Candi*, Folklore y Costumbres de España, Barcelona 1931, Bd. II, S. 311 f. Dort auch eine Abbildung. D. G. *Maclennan*, V. *Alford* und R. *Gallop* berichteten mir ferner von solchen Tänzen aus dem ganzen Pyrenäengebiet.

[120] Frdl. Mitteilung von Klara *Semb*.

[121] Svenska Folkdanser och Sällskapsdanser, Stockholm 1933, S. 25.

eine Melodie bei. In Schweden tanzt man über Stöcken, allenfalls auch Bändern, Strohhalmen oder selbst einer Kreidezeichnung auf dem Boden. E. *Klein*, der die schwedischen und finnländischen Typen untersucht hat,[122] weist eine unleugbare Beziehung zum Fünfschritt der Galliarde nach (les cinq pas: Sinkepas, Skinnkompassen). Trotzdem dürfte diese Datierung nur eine Station auf einem langen Wege bedeuten. Tänze über Gegenständen, die trotz schwieriger Schritte nicht berührt werden dürfen, sind nämlich uralt und mannigfach, vom sprichwörtlich gewordenen Eiertanz,[123] dem Hütltanz oder dem noch zu schildernden Tanz des baskischen Zamalzain bis zu den Kreidezeichnungen der Kinder, die durchhüpft werden, ohne daß man die Striche berühren darf. Auch in einer Reihe von Kettenschwerttänzen werden die Waffen auf den Boden gelegt und umtanzt oder übersprungen (ferner im Reiftanz von Erdöbenye, Kap. 6). Der Geschicklichkeitstanz kann sich auch an diese Stellung angeschlossen haben. Da die Belege für Schwerter, Degen, Spieße usf. beim Typus des Spanltanzes aus verschiedenen Gegenden Europas vorliegen,[124] andererseits die Waffen auch beim Kettenschwerttanz ungemein häufig durch Stöcke ersetzt werden, dürfen wir wohl auch den Geschicklichkeitstanz einer Person über gekreuzten Stöcken oder Degen den Waffentänzen beizählen.

Mit der Erörterung dieser Tanzform wurde bereits ein Gebiet betreten, das eigentlich späteren Abschnitten vorbehalten ist. Wir kehren zur allgemeinen Betrachtung der Umwelt des bäuerlichen Schwerttanzes zurück und tragen nunmehr die geschichtlichen Quellen nach.

Erstmalig taucht der Schwerttanz im Fasching umherziehender ländlicher Gruppen in den Stadtrechnungen von Axel (Südholland) 1497 und 1498 auf, woran sich zahlreiche Erwähnungen schließen, die eine allgemeine Verbreitung dieses Brauches in der Stadt und auf dem Lande erkennen lassen. Auch das älteste Bild eines bäuerlichen Kettenschwerttanzes stammt aus den Niederlanden (Brueghels „Kermis van St. George", 16. Jahrhundert, in Kupfer gestochen von Pieter van der Heijde 1601).

Nur wenig später setzen die bayrischen Zeugnisse ein, die H. *Moser* in alten Klosterrechnungen fand: 1518, 1527, 1538, 1546, 1549, 1560, 1574, 1579, 1584, 1596, 1606, 1608, 1616 usw.[125] 1586 reiht sich Österreich verhältnismäßig früh ein. Ab 1557 ist das mittlere und nördliche Deutschland auch mit ziemlich reich belegten Schwerttanztraditionen aus Westfalen, Hessen und dem angrenzenden Thüringen vertreten: 1557, 1625 (Bezirk Henneberg, Thüringen), 1558, 1560, 1577, 1609 (Umgebung von Warburg, Westfalen), 1590 (verschiedene

[122] Skinnkompassen, Festskrift till O. Andersson, Budkavlen 1928.

[123] K. M. *Klier*, De Eierdans, De Volksdansmare, 2. Jg. 1934.

[124] Vgl. besonders die wirklich waghalsigen Tänze dieser Art aus Schottland und den Dithmarschen, Kap. 6.

[125] Bezeichnend für die Verhältnisse sind die Rechnungen von Laufen a. d. Salzach, wo 1538 und 1549 die Schwerttänzer von Waging ihren Tanz abhielten, 1606 die jungen Gesellen, „so aus dem Gey herein khommen", ebenso 1608, während die Bürger erst 1612 erwähnt werden. Briefliche Mitteilung von H. *Moser*.

Orte im angrenzenden Waldeck), 1580, 1676, 1681, 1828, 1850, 1853 (übriges Westfalen), 1583, 1607, 1697 (Eisenacher Gegend, Thüringen), 1571, 1578, 1589, 1591, 1604, 1607, 1608, 1609, 1613, 1614, 1633, 1651, 1661, 1667, 1668 (Hessen), 1747 und vorher Dithmarschen.

Das Überwiegen der städtischen Nachrichten gegenüber diesen Zahlen ist nicht weiter verwunderlich. Das beinahe zeitlose Sein der bäuerlichen Schichten lag eben nicht im Blickfeld der Stadt, die ihm höchstens kuriositäts- oder spotteshalber (Bauernsatire des Fastnachtsspieles) Beachtung schenkte. Schlüsse ex silentio wird man hier schon gar nicht ziehen dürfen. Zeigt es sich doch bereits beim ersten Auftauchen des bäuerlichen Schwerttanzes, daß er eine voll ausgebildete Überlieferung besitzt, die sich natürlich noch weniger als die städtische im Laufe weniger Jahre bildet. Ein so häufig begangener Fehler bei der Beurteilung von Bräuchen ist die Gutgläubigkeit, die den ersten schriftlichen Beleg auch als Entstehungsdatum wertet, während die moderne Volksforschung immer mehr zur Erkenntnis kommt, daß es oft Jahrhunderte zur Ausbildung fester, gewachsener Formen braucht, daß diese Formen dann aber Jahrtausende überdauern und selbst einen Verlust ursprünglichen Sinnes ertragen können und dennoch weiterbestehen. Bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts reichte in Deutschland die Schwerttanztradition meines Wissens an drei Stellen: Unterwössen (Bayern), letzte Aufführung 1911,[126] Bilk in Westfalen (1920 starb der letzte Vortänzer)[127] und Überlingen am Bodensee, der letzte noch lebendige Schwerttanz Deutschlands (1934 noch getanzt).

Dagegen hat sich das deutsche Sprachgebiet der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie als ausgezeichnetes Rückzugsgebiet erwiesen. Im Osten beginnt es mit dem noch bestehenden Hermannstädter Schwerttanz. Der Schwerttanz, den die 1775 aus dem Salzkammergut nach Deutsch-Mokra in Karpathorußland ausgewanderten Holzarbeiter aus ihrer Heimat mitbrachten, ist heute vergessen. Die Achtzigjährigen erinnern sich, ihn in ihrer Jugend gesehen zu haben. Daran schließt sich weiter westwärts das alte deutsche Bergmannsgebiet der Kremnitz-Probner Sprachinsel. In 13 Dörfern konnte ich den noch alljährlich geübten, dort „Faschingstanz" genannten Schwerttanz auffinden, außerdem in zwei Dörfern noch Reiftänze. Die heutige Tschechoslovakei birgt weiter ein außerordentlich lebendiges deutsches Schwerttanzgebiet im südlichen Böhmerwald, wo vor allem im Kaplitzer Bezirk noch in der Gegenwart in mindestens 20 Dörfern schwertgetanzt wird. Während die Tänze der Kremnitzer Sprachinsel von Dorf zu Dorf verschieden sind, lassen sich im Böhmerwälder Gebiet nur 3—4 Spielarten nachweisen, was auf die Freizügigkeit der herumziehenden Truppen zurückzuführen sein dürfte, die eine Vereinheitlichung begünstigte. Ein nach Steiermark ausgewanderter Oberhaider verpflanzte den Böhmerwälder Tanz auch in die Gegend von Rottenmann, wo er bereits eingewurzelt erscheint. Freilich dürfte er hier eine ältere Schwerttanzschicht vorgefunden haben, von der aber nur mehr unbestimmte Kunde zu erhalten

[126] R. *Wolfram*, Der Schwerttanz in Unterwössen, Bayerischer Heimatschutz 1931.

[127] P. *Sartori*, Westfälische Volkskunde, S. 177.

war. Ober-Österreich war früher das klassische Schwerttanzland Österreichs. Die Böhmerwälder Schwerttanztradition, die sofort jenseits der Grenze beginnt, reichte früher ins Mühlviertel herein. Das beweisen Spuren, die nach Aigen führen, sowie eine Aufzeichnung des Schwerttanzspieles in Kirchschlag.[128] Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts stoßen wir besonders rechts der Donau überall auf Schwerttänze: Schärding, Taufkirchen, Laufenbach, Andorf, Altheim, Obernberg, Ried, St. Lambrechten, Frankenburg, Steyr, Ostermieting bei Weyer, Ort bei Reichersberg und Braunau. Ein einziger von allen diesen Orten bewahrte seinen Tanz bis in die Gegenwart, nämlich Laufenbach bei Taufkirchen. Von dort beginnt er während der letzten Jahre wieder auszustrahlen. Heute wird der — beim Erlernen leicht veränderte — Laufenbacher Schwerttanz wieder in Braunau und Eberschwang getanzt. Dieses oberösterreichische Schwerttanzgebiet erstreckt sich auch weiter ins Salzburgische, wo Schwerttänze in Laufen-Oberndorf und Anthering[129] üblich waren. Ein sehr dichtes Schwerttanzgebiet war ferner das zwischen Ober-Österreich, Salzburg und Steiermark geteilte Salzkammergut. Von dort stammt der Schwerttanz in Deutsch-Mokra. Am Südende des Gmundnersees finden wir den Ebenseer Schwerttanz, den ich nach den Angaben des letzten lebenden Vortänzers noch zustande bringen konnte. Erzherzog Johann zeichnete 1808 das Spiel des Ausseer Schwerttanzes auf. Auch aus Mondsee, Ischl, Goisern und Hallstatt haben wir alte Schwerttanznachrichten. Lebendig ist noch der Schwerttanz der Bergknappen in Hallein, südlich von Salzburg. Mit ihm hat der Schützentanz aus St. Jakob am Thurn manches gemeinsam. Auch das angrenzende Bayern war guter Schwerttanzboden. Leider beschränkt sich dieses Brauchtum heute auf den bereits erwähnten Schwert- und Reiftanz in Unterwössen dicht an der Tiroler Grenze (letzte Aufführung 1911). Der heute in Traunstein getanzte Schwerttanz ist Rekonstruktion nach siebenbürgischen Motiven, doch hat hier ebenfalls einmal ein Schwerttanz bestanden. Geschichtliche Schwerttanznachrichten haben wir ferner noch aus Hötting bei Innsbruck 1611[130] und Sterzing 1536, 1541, 1549, 1585, 1600.[131] Das Reiftanzgebiet im oberen Murtale (Steiermark), das ehemals auch Schwerttänze umfaßte, soll später gesondert besprochen werden. Mit Ausnahme der Tiroler beziehen sich alle österreichischen Belege durchwegs auf bäuerlichen Schwerttanz, der hier also ebenso wie in England bei weitem überwiegt.

Sieht man vom Tanz der Halleiner Bergknappen ab, so werden die bäuerlichen Schwerttänze ausnahmslos von der Jungmannschaft getragen, in völliger Übereinstimmung mit den Tatsachen, die wir bereits beim Zunfttanz feststellen konnten. Auch sonst zeigt sich enge Beziehung zwischen beiden Sphären. Der städtische Tanz war ja ebenfalls mit Bräuchen verknüpft, die hohes Alter zeigen und kaum der städtischen Umwelt entstammen (Vermummungen, Brunnentaufe, Gesichterschwärzen, Schlagen durch Narren, Prellen usw.). War doch die Stadt des Mittelalters noch außerordentlich volksnah. Nur sehr allmählich vollzieht sich die Loslösung aus den ursprünglichen Bindungen. Wenn auch handwerkliche Bräuche in Spätzeiten wieder rückfließend auf bäuerliche Umgebung eingewirkt haben mögen, so geht es doch nicht an, das gesamte Zunftbrauchtum nun aus der Stadt abzuleiten. Selbst die Schützengesellschaften, deren verhältnismäßig spätes Erblühen wir verfolgen können, und die die Zünfte durch überständische Organisation sprengten, führen urältestes Brauchtum weiter, das eben an Männerorganisationen haftet. Bei Schutterijfesten in Holland tragen sie, ebenso wie bei den englischen Morristänzen, auf Säbel aufgespießte Brote und Gebäcke voran, die an Opfer und gemeinsames Mahl erinnern. Und in Huissen wird Fischerzauber geübt und ein Narr in den Fluß geworfen.[132]

Die Wege, auf denen handwerklich umgeformtes Brauchtum später wieder auf das Land hinausdrang, liegen manchmal ganz offen zu Tage. Das Gesellenmachen geschah auf der Herberge. „Später, als die Obrigkeiten dagegen einschritten — also besonders nach der Reichshandwerksordnung von 1731 — gingen die Gesellen dazu auf die Dörfer hinaus, wo sie ungestört waren. Nur bei den Weißgärbern bestand auch schon vorher die Vorschrift, daß das Gesellenmachen nicht innerhalb der Ringmauern vorgenommen werden durfte."[133] Ebensowenig als es angeht, die Initiationsriten bei den Tiefkulturvölkern vom Handwerksbrauch des Gesellenmachens abzuleiten, darf man auch die ländlichen Aufnahmsbräuche in Mitteleuropa in Bausch und Bogen als gesunkenes städtisches Gut bezeichnen. Der Vorgang ist vielmehr umgekehrt. Von bereits bestehenden Organisationen, deren Alter in graue Vorzeit zurückführt, haben auch die Handwerker diese Sitten übernommen und dann allerdings oft eigenartig ausgebildet. So wird das „Hobeln" beim Gesellenmachen, wie der akademischen Deposition wohl von den Tischlern stammen.[134] Das Hobeln und Behauen bei der Neuaufnahme in die Gemeinschaft der Kirmesburschen in den thüringischen Dörfern Udenstedt, Ollendorf und Ober-Trebra[135] wird man also ruhig auf Rechnung des handwerklichen Vorbildes setzen können; aber damit trifft man nur gewisse äußere Formen. Die Organisation der Kirmesburschen wird dadurch nicht erklärt.

Wechselwirkung von Stadt und Land kann auch für den Schwerttanz in Einzelfällen zugegeben werden. Den Schwerttanz aber nun mit all den damit verknüpften Bräuchen aus der Stadt ableiten zu wollen, erscheint mir unmöglich. Wenn auch die bäuerliche Einschmelzungskraft ungemein stark ist und selbst bei der Eingliederung von neuen Elementen auf Anschluß an die traditionellen, kultischen Formen drängt, so ist die Entstehung solcher kultischer Formen doch früher an-

[128] *Susi Wallner*, Schwerttänze, Der neue Pflug, 3. Jg., Wien 1928, S. 50ff.
[129] *Adrian*, Von Salzburger Sitt und Brauch, S. 355ff.
[130] Tiroler Heimatblätter, III., 1925, 8/9 Heft S. 20.
[131] Zeitschr. d. Ferdinandeums III, Innsbruck 1893/94, 38. II., S. 373.

[132] D. J. *van der Ven*, Neerlands Volksleven, *ders.*, Huissens Beleg, Nieuwe Rotterdamsche Courant, 12. Juli 1924, Avondblad C.
[133] G. *Fischer*, Über handwerkliches Brauchtum, Mitteldt. Bl. f. Vk. 6, S. 83.
[134] R. *Wissel*, Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit.
[135] O. *Schade*, Über Jünglingsweihen, Weimarisches Jahrbuch 6, 1857, S. 384ff.

zusetzen. Ich kann mir nicht vorstellen, wie sich so etwas in der Stadt und sei es auch vor 400—500 Jahren plötzlich aus dem Nichts heraus anbilden sollte; zumal wir die gleichen kultischen Elemente, nur viel deutlicher und stärker, in jener ländlichen Schicht finden, die man mit Recht zeitlos genannt hat. Vielleicht könnte man einwenden, daß die bereits skizzierte altartige Umgebung des Schwerttanzes wohl ursprüngliches Volksgut sein könnte, in das der Schwerttanz eben später eingefügt wurde. Ich glaube nun aber auch im Schwerttanz selbst formbildende Motive nachweisen zu können, die in solche Tiefen hinabreichen. Der Ring würde sich schließen, wenn es gelänge, auch die Organisationen, welche wir in den Städten als Träger des Schwerttanzes kennen gelernt haben, mit den geschlossenen Männergruppen des Landes in historischen Zusammenhang zu bringen. Das soll im zweiten Teil dieser Arbeit versucht werden.

Bei der Frage nach dem hauptsächlichen Unterschied städtischer Schwerttanztradition von der ländlichen ist in erster Linie auf den Geist ihrer Träger hinzuweisen. Mehr und mehr sehen wir den städtischen Schwerttanz zu einem Instrument des zünftischen Standesstolzes werden, das Gelegenheit gibt, Reichtum und Schaugepränge zu entfalten, Geschicklichkeit und Kraft zu zeigen und durch die Späße der Narren zu ergötzen. Das Gestaltgesetz der breiten bürgerlichen Mitte, des im künstlichen Regelwerk emsig weiterbauenden Handwerkers, hat dem städtischen Schwerttanz manchen Schnörkel beigefügt, vieles überdehnt, aufgeschwellt, auf zierlich-gravitätischen Kothurn gestellt. Und doch sind gewisse Grundformen zu erkennen, die der ländliche Tanz in reinerer Gestalt bietet. Figural gesehen hängen städtischer und ländlicher Schwerttanz eng zusammen. Was sie vor allem unterscheidet, ist das im bäuerlichen Tanz bis in späteste Zeit nachweisbare Bewußtsein kultischer Bindung.

4. DIE SCHWERTTANZFORM

Das Gestaltprinzip des in Mitteleuropa herrschenden Schwerttanzes ist recht seltsam und unerwartet. Das Schwert verliert seinen Waffencharakter fast vollständig und sinkt zum Bindeglied einer Tänzerkette herab. Gefühlsmäßig bleibt natürlich ein Rest des Gefährlichen bestehen; in einigen Fällen lauten die Angaben übrigens ausdrücklich, daß die verwendeten Schwerter geschliffen sein sollen, was bei der raschen und verwickelten Bewegung höchste Achtsamkeit bedingt. Aber Waffen haben überhaupt eine besondere Anziehungskraft für den Mann. Das Schwert oder der Säbel als Tanzgerät bedeutet darum mehr als irgend ein gleichgültiges Werkzeug. Im Säbelzusammenschlagen mancher englischer und österreichischer Schwerttänze bricht der Waffencharakter auch beim Kettenschwerttanz durch.

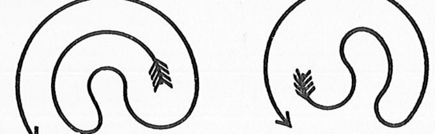
Die Bildung der Kette geschieht meist dadurch, daß das eigene Schwert über die rechte Schulter nach rückwärts gereicht wird, während die freie Hand die Spitze vom Schwert des Vordermannes faßt. In selteneren Fällen reicht man auch das Schwert nach vorne. Die Kette bleibt entweder offen und wird dann von einem Vortänzer und einem Nachtänzer (für die Gegenbewegung) geführt, oder alle schließen sich zum Kreis zusammen. Ohne Auslassen werden nun alle nur denkbaren Verschlingungen und Lösungen durchgeführt, die bloß durch verschiedene Drehungen der einzelnen Tänzer erreicht werden. So entsteht ein Linienspiel von unerhörter Kompliziertheit, das durch den raschen Bewegungsfluß und die ständig neuen Abwandlungen den Eindruck des Unbegrenzten, Vorwärtsdrängenden, unendlich Fließenden erweckt. Kaum vermag man zu erfassen, was hier geschieht: „When I first saw the dance performed, it looked to me to be one continous movement. It was not until I had seen it repeated that I realised that it was really compounded of a series of distinct and separate figures, like beads on a string", sagt Cecil *Sharp* vom Kirkby Malzeard Schwerttanz.[136] Außer den beiden Vortänzern (erster und letzter) kommt vielfach noch dem zweiten Tänzer besondere Wichtigkeit zu.

Die meisten Schilderer des Schwerttanzes sind an der Choreographie gescheitert. Es erfordert tänzerische Schulung, Blickschärfe und viel Geduld, sich durch das Dickicht der Schwerttanzfiguren hindurchzuarbeiten. Wer über unseren Kettenschwerttanz urteilen will, muß aber mit den wichtigsten Figurenbildungen vertraut sein. Abgrenzungen, stilistische und bedeutungsgeschichtliche Erkenntnisse sind sonst unmöglich. Deshalb seien die folgenden Abschnitte den Bewegungsmöglichkeiten unserer Tänze gewidmet, wobei wir Spielarten beiseite lassen, aber einige wichtige Verbindungslinien zu verwandten Formen ziehen. Betrachten wir zunächst die offene Kette, dann den geschlossenen Kreis, das Schwertgeflecht und schließlich was sonst noch bemerkenswert ist (Tänzerzahl, Aufbau, Kleidung, Musik, Schritte).

Die offene Kette

Wenn wir mit dem Einfachen beginnen und zum Verwickelten fortschreiten, so stellen wir zunächst als häufigste Bewegung den *Kreislauf* fest, meist dem Uhrzeiger entgegengesetzt. Die offene Kette wird jedoch sehr bald ihre Richtung ändern. Erstens kann sie in *Achterform* laufen, wie dies etwa der Faschingtanz in Deutsch-Litta (Kremnitz-Probner Sprachinsel), der Reiftanz in Neuhäu, der Überlinger Schwerttanz oder Fig. 4 des Swalwell-Tanzes[137] zeigen. In ähnlicher Weise laufen die Ebenseer Glöckler auch, freilich ohne Fassung. Es ist ja eine naheliegende schöne Bewegung.

Ausholender Linienschwung zeichnet die Kette aus, wenn sie von einer Tanzrichtung in die andere übergehen will und dabei eine *S-förmige Schleife* beschreibt. Die Bewegung kann auch weiter ausgreifen und sich selbst wieder im Gegenzug der geschwungenen Linie anpassen:

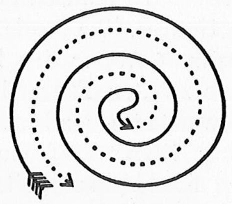


Linienschwung und Gegenbewegung

[136] SD I, S. 39. [137] Ebda., S. 79.

Wir erhalten auf diese Weise Formen, die an den „inbrot" bei den Ringtänzen auf den Fär Öern gemahnen (vgl. Abb. im Kap. 7). In Schwerttänzen ist solcher Richtungswechsel sehr häufig, ich erinnere nur an Ebensee, Krickerhäu, die Reiftänze im oberen Murtale, Hüttenberg usw.

Setzen wir das Eindrehen längere Zeit fort, ehe wir zum Gegenzug schreiten und die Figur von innen her auflösen, so entsteht die sogenannte *„Schnecke"*, manchmal auch „Knopf" genannt, die vom Kotillon her bekannt ist, dieser Musterkarte alter Tanzfiguren:



Die Schnecke

Die Auflösung braucht nicht durch Gegenzug zu erfolgen. Der Vortänzer kann auch unter einem Tor zwischen zwei beliebigen Tänzern hindurchgehen. Bei den sogenannten „Langtänzen", wo die Kette bloß durch Handreichen hergestellt wird, ist diese Figur allgemein üblich.[138]

Eine solche Schnecke sehen wir z. B. beim Reiftanz in Hüttenberg und beim Schwerttanz in Blato besonders schön ausgebildet. Vom Salzkammerguter Schwerttanz heißt es: Sodann wird „der sogenannte Schnecken formiert, aus welchem der Vortänzer und die Nachfolgenden sich wieder herauswinden müssen, ohne die Säbelspitze auszulassen."[139] Übrigens sagt bereits Webers Gedicht über den Nürnberger Schwerttanz von 1600: „Draus ist erfolgt der knopff danz", was man wohl auf die gleiche Figur beziehen darf.

Führen wir die Kette nun aber nicht in konzentrischen Kreisen, sondern reihen wir S-Schlingen aneinander, so erhalten wir den *„Schlangeltanz"* des Halleiner Schwerttanzes (Abb. 4). Das Alter dieser Figur ist sicher ehrwürdig, wahrscheinlich bis zum Kulttanz zurückreichend. Ich sah sie bei den Hirten des Parnaß' ebenso wie bei den Singtänzen in Skandinavien; die „Masqueraden" der Basken[140] kennen sie ebenso wie die Nürnberger Handwerker (Zämertanz). Auch der feierlichste Augenblick des großen schwedischen Gruppentanzes „Skrålåt" zeigt die Tänzerkette

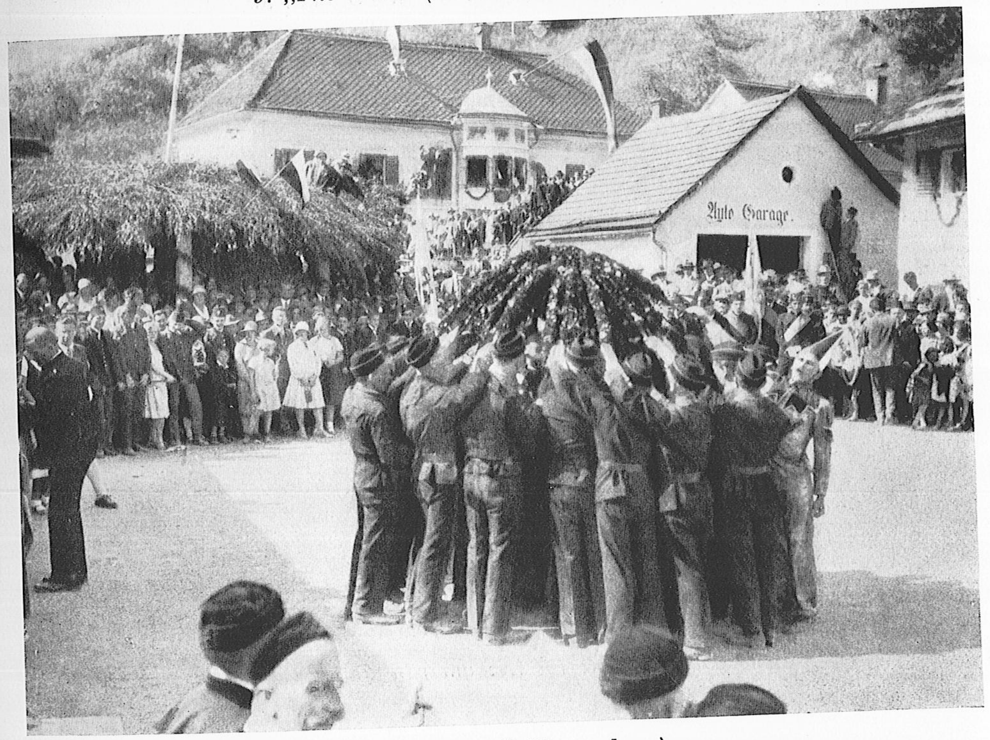
[138] „Loatabam" im Salzkammergut, „Langtanz", „Longa Tanz" in verschiedenen deutschen Gegenden, „Schneckentanz" in den Karpathen usf.

[139] J. *Steiner*, Der Reisegefährte durch die Österreichische Schweiz oder das ob der ennsische Salzkammergut, Linz 1820, S. 55. Wieder abgedruckt bei J. *Gebhart*, Österreichisches Sagenbuch, 1863, S. 464.

[140] V. *Alford*, The Farandole, Journal of the EFDS I, 1932, S. 29f. E. *Burchanal*, Folk Dances from old Homelands, New York, S. 25.



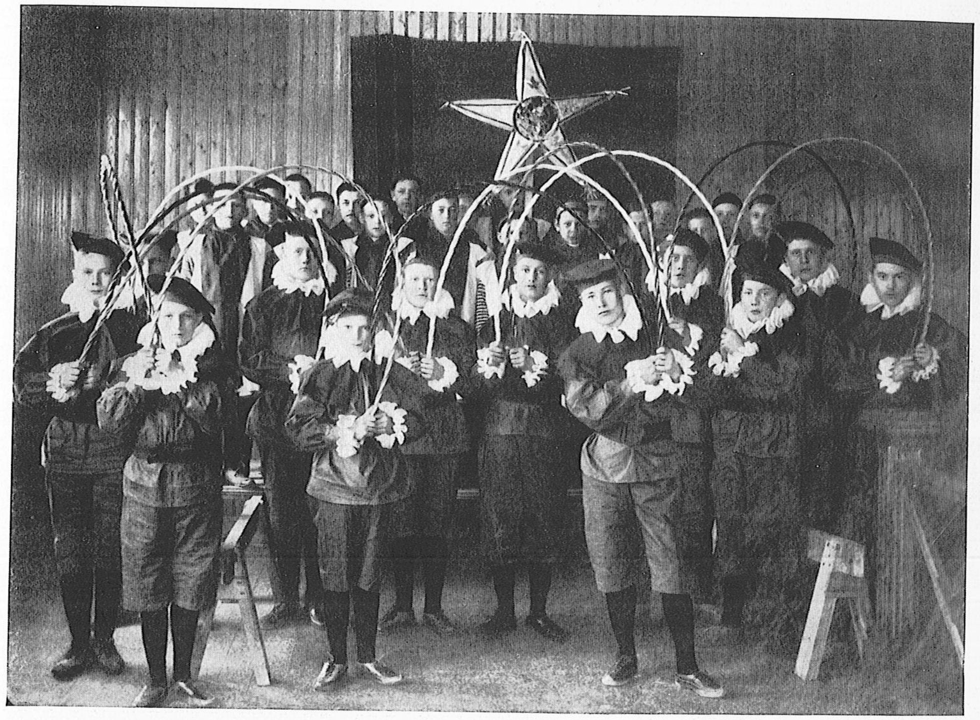
9. „The Clash" (Boosbek, North Skelton)



10. „Das Häusl" (Hüttenberg)



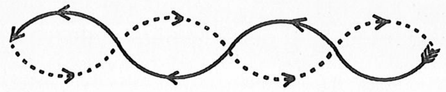
11. Das Schwerterschlagen (Traunstein)



12. Der Reiftanz im Lyzeum von Borga 1900

in diesen Mäanderwindungen.[141] Auf die Beziehungen von Ornament und Tanz wird noch eingegangen werden.

Die vorhin erwähnte Achterfigur kann auch etwas anderen Charakter haben, solange die Tänzer noch nicht durch die Schwerter verbunden sind, sondern sie noch nach militärischer Weise geschultert tragen. Der erste Tänzer dreht sich um 180 Grad und tanzt nun zurück. Jeder der Nachfolgenden, der diesen Platz erreicht, wendet sich in gleicher Weise. Beim Gegentanzen werden Wellenlinien beschrieben, man passiert den ersten Entgegenkommenden mit der rechten Schulter, den nächsten mit der linken usw. Am Ende der Linie angelangt, kann der Anführer abermals kehrt machen und die Bewegung so lange im Gange halten, als es ihm beliebt:



The Hey

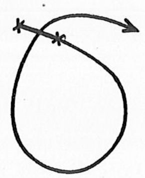
Auch diese Figur ist aus zahlreichen Volkstänzen bekannt, ich nenne nur den „Zeeuwschen Reidans"[142] oder die englischen „Heys". Auch der höchst altertümliche „Abbots Bromley Horn-Dance", ein ritueller Tanz in Staffordshire, bei dem die Tänzer noch Renntiergeweihe tragen, zeigt verwandte Bewegungen.[143] Innerhalb des Schwerttanzes erkennen wir die „Hey" Figur z. B. im sogenannten „Achtertanz" des Unterwössner Schwerttanzes und im Flamborough Schwerttanz als 9. Figur.[144]

Verwandt mit diesem Durcheinanderwinden der im Gegenzug schreitenden Tänzer ist z. B. Fig. 7 des Halleiner Schwerttanzes „Überspringen und Flechten". Alle stehen im Kreis und halten die verbindenden Schwerter gesenkt. Nun läßt der Vortänzer das Schwert seines Vordermannes aus, dreht sich und springt über das Schwert zwischen den Tänzern 2 und 3, geht außen um 3 herum und springt über das nächste usf., wobei er die Tänzer, über deren Schwert er bereits gesprungen ist, nachzieht. Aus den ihm folgenden Leuten entwickelt sich also eine Kette, die sich über die Schwerter der noch Stehenden schlängelt. Eine gewisse Gegenbewegung kommt zustande, da die Schwerthälter durch langsame Seitwärtsschritte nachrücken. Nach einem Pausenrundtanz folgt noch einmal dieselbe Figur, doch haben nun alle die Schwerter erhoben und man schlängelt sich durch die so gebildeten Tore durch. Das Unterm-Tor-Tanzen dieser Art erscheint besonders bei den Reiftänzen, was durch die Bogenform des Tanzgerätes erleichtert wird. Hierher gehört der „*Wurmgang*" des Ober-Wölzer, wie des Hüttenberger Reiftanzes, die „Schlange" des Faschingtanzes in Neuhäu, oder das „Durchgehen" des Münch-

141 Svenska folkdanser och sällskapsdanser, S. 83.
142 A. *Sanson-Catz,* Oude Nederlandsche Volksdansen I, S. 43.
143 *Sharp,* SD I, S. 105 ff.
144 *Ebda.,* II, S. 37.

ner Schäfflertanzes, der übrigens auch die „chaine"-Figur der Kontratänze ohne Fassung als „Changieren" kennt, ebenso der Grenoside Schwerttanz.[145] Der Wurmgang oder Schneckenzug kann schließlich auch ähnlich dem Halleiner Tanz durch Sprünge über die nach unten gekehrten Reifen erfolgen (Ober-Wölz, anschließend an das Durchgehen unter den Reifen.

Für den eigentlichen Schwerttanz kommt der Wurmgang mit Fassung im Durcheinanderschreiten nicht in Frage, da die Schwerter zu unschmiegsam sind und die Tänzer verletzen würden. Eine Hälfte muß immer still stehen. Der Schwerttanz hat darum eine vereinfachte Form des Durchgehens zu einer der häufigsten Figuren erwählt. An irgend einem Punkte wird zwischen zwei Tänzern ein *Tor* gebildet (bei der offenen Kette gewöhnlich vom Nachtänzer und seinem Nebenmann), durch das die Kette vom Vortänzer geführt wird. Hierauf erfolgt die Bewegung umgekehrt, da der Vortänzer das Tor bildet und der Nachtänzer durchschlüpft (Abb.). Die ver-



Das Tor

hältnismäßig einfachen Tänze der Kremnitz-Probner Sprachinsel bevorzugen diese Bewegung (Drechslerhäu, Ober-Stuben, Neuhäu-Reiftanz), aber auch der Unterwössner Schwerttanz nimmt sie auf. In der Beschreibung des Nürnberger Schwerttanzes von 1561 scheint die Stelle: „Dann schlossens zsam der schwerter klingen; jetzt schluffens dadurch, darnach dort" auf die gleiche Bewegung zu deuten. An die Stelle des Durchgehens kann natürlich auch der Sprung über die gleichen Schwerter treten, wie in den Figuren 3 und 4 in Drechslerhäu. Eine Verbindung der Achterschleife mit dem Durchlaufen unter einem Tor stellt die „Öse" des Reiftanzes in Neuhäu dar. Der Vortänzer beginnt die Figur wie eben dargestellt, läuft aber nach dem Durchschleifen im Bogen nach der anderen Richtung und kehrt zum Tor zurück, durch das er wieder durchgeht, nachdem der letzte Tänzer passierte und der eine Torpfosten sich ausgedreht hat. Der gewöhnliche Kettentanz mit Handreichen verwendet die Torfigur natürlich gleichfalls in vielen Abwandlungen (Nürnberger Zämertanz, südfranzösische Farandole, Aurrescu, Auflösung der Schnecke mit Durchschlüpfen usf.).

Schließlich hat die offene Kette noch eine besondere Art des unendlichen Durchlaufens ausgebildet, nämlich die sogenannte „*Brücke*". Man läuft in gerader Linie. An einem beliebigen Punkte dreht sich der Vortänzer unter seinem eigenen Schwert um 180 Grad gegen die Sonne (Linkswalzerdrehung), während der zweite Tänzer

[145] *Sharp*, SD I, S. 64.

sich unter dem selben Schwert mit der Sonne dreht.[146] Auf diese Weise wird durch das Schwert des Vortänzers ein Tor gebildet. Der 3. Tänzer läuft nun unter dem Tor durch und dreht sich wie der Vortänzer, der 4. folgt dem 2. usf. Immer je zwei Tänzer, die durch das Tor gelaufen sind, bilden anschließend an das erste ein neues Tor. Die Tore bleiben aber nicht stehen, sondern laufen der ursprünglichen Tanzrichtung entgegengesetzt; es entsteht also eine rasche Gegenbewegung der die Brücke bildenden Tore und der Einzelkette. Ist das erste Tor am Ende der Einzelkette angelangt, so drehen sich die beiden Tänzer wieder in entgegengesetzter Weise ein und bilden den Anfang der neuen Einzelkette.

Diese Brücke kann unendlich wiederholt werden. Sie ist die Hauptfigur des Schwerttanzes in Krickerhäu und Zeche, des Reiftanzes in Neuhäu usw. Hierher gehören als verwandt auch die Reiftanzfiguren des „Rührkübels" in Ober-Wölz, der „Brücke" und des „Walzers" in Hüttenberg usf. Natürlich kann die Brücke ebensogut gebildet werden, indem man die Schwerter oder Reifen tief hält und die Kette darüberspringen läßt, wie im Ebenseer und Halleiner Schwerttanz oder verschiedenen Reiftänzen (Abb. 7). Die höchste Stufe der Kunstfertigkeit erreicht die Figur, wenn immer ein Schwert oben und eines unten gehalten wird (Böhmerwald, Blato; vgl. Abb. 27). Auch in diesem Falle wird uns die Beständigkeit der Schwerttanzfiguren durch Nürnberg bezeugt: „Wie schön hett er die Brucken geschlagn, artlich geschlossen muß ich sagen. Er hats auch gefürth und wolgetroffen, das sie seind durch die Schwerdter gschloffen. Über die Schwerter habens müssen fein artlich danzen mit den Füßen." Alle genannten Elemente sind also bereits damals vorhanden gewesen. Die Bilder in den Schembartbüchern zeigen auch immer die offene Schwerterkette, die um die „Rosen" herumtanzt. In der Abbildung des Straßburger Schwerttanzes von 1744 ist die Brücke unten mit dem Schwerterspringen in der zweiten Gruppe der Figurenfolge dargestellt, die Brücke oben in der dritten Gruppe.[147]

Der geschlossene Kreis

Wenn wir uns nun fragen, welche Bewegungen der geschlossene Kreis auszuführen vermag, so erhalten wir zunächst ein recht ähnliches Bild für die Grundformen, zu denen allerdings noch Schwierigkeiten und Künste kommen, die bloß der Kreisform eignen und deren Erfindung fast unbegreiflich erscheint; ein beinahe mathematisches Spiel. Gegenüber der offenen Kette ist die Tanzbewegung

[146] Es wird angezeigt sein, für die Drehungsrichtungen einheitliche Bezeichnungen zu wählen. Die im deutschen Sprachgebrauch üblichen (von rechts nach links und von links nach rechts) sind bei der Bewegung einer Kette nicht eindeutig. Man kann analog dem englischen clockwise auch sagen „im Sinne des Uhrzeigers", doch bevorzuge ich die nach dem nordischen medsols und motsols gebildeten Bezeichnungen „mitsonnen" (= im Sinne des Uhrzeigers) und „gegensonnen", da in ihnen alte Beziehung erhalten ist.

[147] J. M. *Weiss*, Représentation des fêtes par la ville du Strasbourg pour la convalescence du roi, Paris 1744. Vgl. Abb. 18.

insoferne erschwert, als der geschlossene Kreis zur Bildung aller Veränderungen komplizierte Drehungen ausführen muß, die vom Vortänzer eingeleitet werden.

Die erste Hauptbewegung ist das *Durchführen der Tänzerkette* unter dem linken Schwert des Vortänzers. Der Tanzführer hebt den linken Arm und dreht sich gewissermaßen mit dem Rücken voran einmal mit der Sonne und zieht dadurch den zweiten Tänzer und den übrigen Kreis unter diesem Tor durch, hebt dann auch das rechte Schwert und läuft dem zweiten Tänzer, der nun die Übrigen in der ursprünglichen Richtung führt, einen halben Kreis entgegen. Wenn er ihm wieder begegnet, hebt er das eigene Schwert wieder über den Kopf und reiht sich ein. Das hochgehobene rechte Schwert kann natürlich auch tief gehalten werden, so daß die Kette darüberzuspringen hat, statt durchzugehen.

Eine Erschwerung können beide Bewegungen durch Verdoppelung des Schwertes bekommen, wie im „Double-Sword" von Kirkby Malzeard und Grenoside,[148] aber auch ähnlich in einer Wendung des Reichenauer Schwerttanzes. Nr. 2 und 3 halten das zwischen ihnen befindliche Schwert tief zum Sprung, Nr. 1 springt darüber und stellt sich neben Nr. 3, sein Schwert parallel zum ersten haltend. Dann springen Nr. 4, 5 und 6 über die Schwerter und laufen auf ihre Plätze. Die gleiche Bewegung findet beim Durchgang statt.

Auch die *Brücke* kann natürlich aus dem geschlossenen Kreis heraus gebildet werden, indem sich zwei nebeneinander befindliche Tänzer nach verschiedenen Richtungen drehen und jeder auf seiner Seite des Kreises zurücklaufen, gefolgt von den übrigen Tänzern, und sich dann wieder eindrehen (Abb. 8). Ziemlich schwierig sind aber z. B. Bewegungen, wenn der Vortänzer mit dem Rücken voran durch Zwischenräume zwischen den Tänzern läuft (Laufenbach-Taufkirchen, Rosenberg), etwa zuerst zwischen 2 und 3, dann — nachdem sich der Kreis ausgedreht hat — zwischen 3 und 4 usw. Da muß sich der zweite Tänzer blitzschnell unter seinem rechten Arm drehen und nun laufen zuerst die Tänzer unter dem Schwert durch, die rechts vom Tor stehen, dann erst die übrigen, geführt von der letzten Nummer. Ist der Vortänzer auf diese Weise durch alle Zwischenräume gelaufen, übernimmt der nächste seine Rolle usf., bis alle dran waren. Man wechselt gewissermaßen seine Nummer und erhält daher immer neue Aufgaben. Solche Bewegungen sind praktisch und noch mehr theoretisch nur schwer klar zu machen. Man versteht es vollauf, daß zur Einübung der Schwerttänze geraume Zeit und viel Mühe gehört.

Es ergäbe ein Buch für sich, wenn man alle beim geschlossenen Kreis vorkommenden Bewegungsmöglichkeiten zergliedern würde. Der französische Ba'cubert[149] ist unerschöpflich in der Bildung von Ornamenten. Durch die Drehungen einiger Tänzer entstehen als Ansatz an den im übrigen intakt bleibenden Kreis 1—3 Dreiecke, oder es wächst an einer Seite ein Stern heraus, während sich die übrigen Tänzer zu einem Viereck erhobener Säbel zusammenfinden, alles ohne den geschlossenen Kreis auch nur an einer Stelle zu lösen. Eine neue Variation läßt bei

[148] *Sharp*, SD I, S. 48, 61 f.

[149] Raphaël *Blanchard*, Le Ba'cubert, Paris 1914, Libraire Champion.

größerer Tänzerzahl zwei Vierecke und ein Dreieck entstehen, zwei Sterne bilden sich, dann drei Vierecke, vier Dreiecke, ein Dreieck und zwei Sterne und zuletzt drei Sterne! Neben diesen mehr statisch-bildhaften Abwandlungen des französischen Tanzes steht die vor allem dynamische Phantastik der englischen Kurzschwerttänze, die sich einem kaum mehr aufzulösenden Bewegungsrausch hingeben, der nur von den Ruhepunkten des Schwertgeflechtes unterbrochen wird. Man versuche sich einmal folgende Figur klarzumachen: Bei geschlossen bleibender Ringfassung umkreisen die vier übrigen Tänzer den in der Mitte stehenden fünften gleichzeitig in verschiedener Richtung, wobei sie sich noch um sich selbst zu drehen haben und abwechselnd außen und innen an dem begegnenden Tänzer vorübergehen! Dann wieder kann eine Front nach der gleichen Richtung blickender Tänzer (in gerader Linie stehend) trotz der Kreisfassung hergestellt werden, indem die Nummern 2 und 4 unter dem Schwert von Nr. 5 durchgehen und sich nun ohne Drehung außen neben 1 und 5 stellen, Nr. 4 rechts von Nr. 5 und Nr. 2 links von Nr. 1, während Nr. 3 nur einfach nach vorne kommt und zwischen 1 und 5 steht. Durch einen gleichzeitigen Sprung über die Schwerter zwischen 4 und 3, und 3 und 2, können der Einser und Fünfer wieder den ursprünglichen Kreis herstellen. Die Linie kann auch so gebildet werden, daß 1 und 5 die Schwerter nicht vor sich, sondern im Rücken haben und dann durch ein Rückwärtssalto über diese Schwerter wieder in die alte Ordnung kommen (Walbottle Schwerttanz). Man sieht, die Möglichkeiten sind so mannigfach und so verwickelt, daß man über diesen Erfindungsgeist nur immer wieder staunen kann.

Drei Bewegungen, denen man immer wieder begegnet, möchte ich noch erwähnen. Die erste wird in England als *„Your own sword"* bezeichnet und besteht darin, daß ein Tänzer nach dem anderen blitzschnell ohne die Fassung zu lösen über sein eigenes rasch gesenktes Schwert springt, wobei man die linke Hand heben und sich drehen muß. Diese sich schnell fortpflanzende Bewegung ist von außerordentlich schöner Wirkung. Die österreichischen Reiftänze, wie der finnische Reiftanz kennen sie gleichfalls. Eine Abart ist „Your Neighbours Sword" (Sleights Schwerttanz). Die Schwerter liegen nicht über den Schultern, sondern sind bei herabhängenden Armen gefaßt. Man springt nun nicht über das eigene Schwert, sondern über das des linken Nebenmannes.

Die zweite Figur vereinigt nur immer je zwei Tänzer, welche die Spitzen vom Schwert des Partners fassen und sich nun — die parallelen Schwerter schwingend — so drehen, daß sie einander einmal den Rücken, einmal das Gesicht zukehren. In den österreichischen Werbetänzen „Ländler", „Steirischer" nennen wir die Bewegung „Walgen". Die englischen Schwerttänzer sagen „Spinning". Auch unseren Schwerttänzen ist sie nicht fremd, ich nenne Blaufuß (Kremnitzer Sprachinsel), Siebenbürgen und Ebensee.

Als typische Einleitungsfigur vieler englischer Schwerttänze mag noch der *„Clash"* erwähnt werden (Kirkby Malzeard, Sleights, Flamborough, Escrick, Handsworth, Ampleforth, Askham Richard, Haxby, North Skelton). Die Tänzer gehen im Kreis — noch ohne Ringfassung — und schlagen die mit der Spitze nach

oben getragenen Schwerter auf jeden ersten und mittleren Taktteil in der Mitte des Kreises zusammen (Abb. 9).

Das Schwertgeflecht

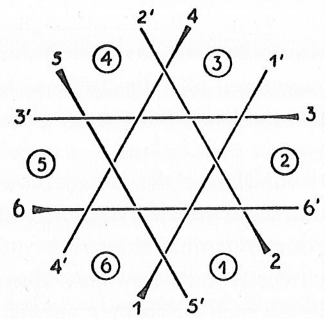
Das Verschlingen der Schwerter zu einem festen Geflecht ist die Gipfelleistung der ganzen Tanzform. Wir kennen sie unter mancherlei Namen als „Rose" (Deutschland, England, Italien), „Stern" „Lock", „Nut" usw. Die Art, wie sie gebildet wurde, war allerdings mit Ausnahme der durch Cecil Sharp geklärten englischen Formen rätselhaft. War doch dieses Schwertgeflecht so fest, daß Tänzer auf ihm stehen und miteinander fechten konnten, wie dies die Bilder der Schembartbücher zeigen! Nach den Nachrichten, die wir vom Nürnberger Schwerttanz besitzen, wurde die Rose von 27 bis 28 Meistern gebildet; die Zeichnungen zeigen meist weniger: 14, 16, 18. Sie legten die Schwerter auf die Erde und steckten die Klingen nach Art des Flechtwerks ineinander. Auf jeder Schulter der im Kreis stehenden Männer lag der Griff oder die Spitze eines Schwertes (vgl. Abb. 3). In dieser Weise wird auch das Schwertgeflecht bei den Abschlußfiguren der Tänze in Braunau und Traunstein heute noch gebildet. Bezeichnenderweise zwei sekundäre Tanzformen. Bei diesen Rosen wird nämlich ein Hauptprinzip des Schwerttanzes verletzt: Die Fassung der geschlossenen Kette kann nicht beibehalten werden.

Ein Schwerttanz guter Überlieferung weiß sich auch bei großer Tänzerzahl zu helfen, so daß die Kette bleiben kann. Man stellt kein Geflecht her, sondern legt die Schwerter im Viereck übereinander. Auf die durch eine Reihe von parallel liegenden Schwertern gebildeten Balken kann dann ein Tänzer treten. Dies wird so ausgeführt: Der Vortänzer bleibt stehen, das Schwert über seine Schulter nach rückwärts gelegt. Hinter ihm bleibt Nr. 2 stehen, führt sein Schwert über seinen Kopf und legt es parallel zum Rücken des Hauptmanns über die Spitze von dessen Schwert. Der Dritte verfährt ebenso, nur daß er an der linken Seite des Hauptmanns stehen bleibt und sein Schwert über die Schulter des Hauptmanns nach vorne legt. Der Vierte bleibt vor dem Hauptmann stehen und legt sein Schwert parallel zur Brust des Vortänzers über die Spitze und den Griff der bereits auf den Schultern des Hauptmanns ruhenden Schwerter. Ein Viereck ist nun geschlossen. Die übrige Kette fährt fort, um diese Gruppe herumzugehen, und einer nach dem anderen legt sein Schwert über die Schultern des Hauptmanns. So entstehen die „Schwertbalken", die imstande sind einen Mann zu tragen. In Unterwössen ist der Hauptmann gleichzeitig die Stützperson für das Schwertgeflecht, welche Rolle sonst meist dem Narren zufällt. Auf die Schwertbalken tritt dann der Reifenschwinger, der eigentlich im Reiftanz zuhause ist.

Der „Kasten" des Halleiner Schwerttanzes entspricht genau dem Unterwössner Tanz; nur tritt zuerst der Sergeant (Anführer) in die Mitte, ohne durch Schwerter mit den übrigen verbunden zu sein. Um ihn legen die anderen die Schwerter im Viereck, lassen jedoch die Arme dabei herabhängen; die Schwerter ruhen also nicht auf der Achsel des Sergeanten. Dann bücken sich alle, der Sergeant steigt auf die Balken und wird hochgehoben.

Wir erkennen im Unterwössner Schwertervierereck eine Hauptfigur des 1551 in Ulm abgehaltenen Tanzes wieder: „Zuletzt stund ain Narr in der Mitte, da dantzten sy um in herum und legt ain yeder sein Schwert uff des Narren Achseln, biß sy mit den Schwertern alle yber ain Hauffen kamen. Da stond der Fechtmayster Lienhart Kienly uff die Schwerter hinauff und schlug das Barriss".[150] Daß die Tänzer in einem Haufen stehen, ist sehr gut beobachtet, denn sie bilden im Gegensatz zu den Trägern des Schwertgeflechtes in Nürnberg hier wirklich einen Klumpen.

Beim Unterwössner Schwerttanz ruhen die Schwerter auf den Schultern des Anführers, liegen also gewissermaßen um seinen Hals. Nun hören wir sehr häufig, daß die Schwerter um den Hals einer Person, meist des Narren, geflochten werden: Siebenbürgen,[151] Laufenbach, Ried,[152] Frankenburg, St. Lambrecht,[153] Spanien,[154] Frankreich,[155] Italien (Fenestrelle) und den englischen Tänzen Kirkby Malzeard, Grenoside, Earsdon, Handsworth, Ampleforth.[156] Die Scheintötung des Narren, die uns noch beschäftigen soll, wird zumeist in dieser Weise vorgenommen. Dabei ist die Art des Flechtens aber eine andere, als das eben beschriebene Schwertervierereck. Die Figur wird aus dem geschlossenen Kreis heraus gebildet und ist in ihrer festen Gestalt nur bei einer Tänzerzahl von 6 oder 8 möglich. Alle heben die Schwerter über den Kopf von der Achsel herunter und wenden sich gegen die Mitte des Kreises. Dadurch sind die Hände gekreuzt, rechts über links. Nun läßt man die mit der linken Hand gefaßte Spitze vom Schwert des Vordermannes aus, und preßt unter Verwendung beider Hände den Griff des eigenen Schwertes unter die Spitze des links davon befindlichen, so daß ein Sechseck oder Achteck entsteht:[157]



The Lock (nach Cecil Sharp)

---

[150] Sebastian *Fischers* Chronik, besonders von Ulmischen Sachen, cod. germ. 3091 der Staatsbibliothek München.

[151] *Wittstock*, S. 354.

[152] K. *Patsch*, Erster Beitrag zur Kunde der Sagen, Mythen u. Bräuche im Innviertel, 2. Jahresbericht des k. k. Obergymnasiums in Ried 1873.

[153] *Müllenhoff* ZfdA XX, S. 17 f. [154] *Müllenhoff* ZfdA XVIII, S. 11.

[155] *Blanchard*, Ba'cubert, S. 57 f. [156] *Sharp*, SD I, S. 53, 58, 82; III, S. 46, 70.

[157] Kleinere Abwandlungen in der Bildung des „Lock" bei verschiedenen englischen Schwerttänzen mögen unberücksichtigt bleiben. Das Prinzip ist immer das gleiche.

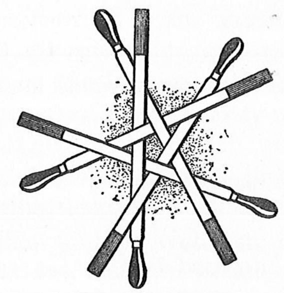
Dieses Schwertgeflecht ist so fest gefügt, daß es der Anführer beim Griff seines Schwertes nehmen und hochheben kann, um es allen Zuschauern zu zeigen. Dann wird das Geflecht zur Hüfthöhe gesenkt, jeder faßt den Griff seines Schwertes und auf ein Kommando ziehen alle gleichzeitig blitzschnell ihre Waffe heraus, was einen wundervollen Eindruck macht. Liegen die Schwerter um den Hals des Narren, der beim klirrenden Zurückziehen wie tot über den Boden rollt, so hat man tatsächlich den Eindruck einer Enthauptung. Das drückt auch der spanische Name „la degollada" aus.

Die österreichischen (und westslowakischen) Tänze haben nur mehr den Ansatz zu diesem Schwertgeflecht. Der Ausgangspunkt ist gleich. Alle geben die Schwerter über den Kopf und wenden sich der Mitte zu, so daß sie die Hände gekreuzt haben. Die Verfestigung der Schwerter durch das Darunterpressen unter die Spitze der Nachbarwaffe unterbleibt jedoch. Statt dessen werden die gekreuzten Säbel rhythmisch aneinandergeschlagen, in gewissem Sinne dem englischen „Clash" entsprechend, doch ohne Lösung der Fassung. Daß die Figur aber auch bei uns einmal der englischen entsprach, geht aus dem Abschluß des Laufenbacher Tanzes hervor. Wenn der Narr sich in der Mitte des eben beschriebenen Kreises befindet, schieben alle blitzschnell die Schwerter um seinen Hals zusammen, doch ohne Verfestigung. Mit der linken Hand hält nun jeder Tänzer zwei Schwerter am Kreuzungspunkt, die Verfestigung dadurch ersetzend, während der Narr mit der Rechten gefaßt und von allen hochgehoben wird, das sogenannte „Hängen des Narren". Im Böhmerwälder Schwerttanz kriecht der Narr unter die gekreuzten Schwerter und stützt mit seinem Rücken den „Schwertstock", auf den der Anführer steigt.[158] Eine neuere Abart der Schwerterhebung besteht darin, daß der Vortänzer auf den Rücken des knienden Narren steigt, gegen den alle die Spitzen ihrer Säbel richten (Abb. 6). Von einem „Hexagon", aus dem die Schwerter dann gleichzeitig zurückgezogen werden — also genau wie heute noch in England — spricht bereits *Olaus Magnus* in seiner Beschreibung des schwedischen Schwerttanzes 1555, der älteste Beleg für diese Figur. Auch der Dithmarscher Schwerttanz kannte den Sechsstern.

Die englischen Kurzschwerttänze beschränken sich auf 5 Tänzer. Trotzdem bringen auch sie einen festen Schwerterstern zuwege: Man läuft in der gewöhnlichen Fassung (eigenes Schwert über die rechte Schulter zurückgereicht) im Kreis (mit der Sonne). Nr. 1 hebt seinen linken Arm, dreht sich unter seinem Arm durch und läuft etwa einen halben Kreis gegen die Sonne, gefolgt von Nr. 2, 3 und 4, die alle unter dem Schwert von Nr. 5 durchgehen. Nr. 5 geht mit der Sonne im Kreis, bis er Nr. 1 begegnet. Dadurch ist ein neuer Kreis mit umgekehrter Tänzerfolge gebildet worden. Nun pressen alle ihre Hände auseinander und zwar so, daß jeder Tänzer seine Rechte mit dem Griff des eigenen Schwertes unter die Linke des Nebenmannes schiebt, während die Linke über das rechte Schwert des linken Nachbarn geführt

158 „Stock" heißt auch ein sonst am Tanz unbeteiligter Mann beim Halleiner Schwerttanz, der dem Anführer beim Hinaufsteigen auf die Schwerter als Trittbrett dient.

wird. Die Schwerter sind jetzt alle zu einem fünfeckigen Stern vereinigt, der ebenso wie früher das Sechseck vom Anführer erhoben und den Zuschauern gezeigt wird:



The Nut (nach Cecil Sharp)

Noch eine weitere Art gibt es, die Schwerter zu einem tragenden Gebilde zu vereinigen, die sich der Reiftanz besonders zu eigen gemacht hat.[159] Die Kette geht im Gegensonnenkreis. Nr. 1 bleibt stehen und gibt seinen bisher über die Schulter zurückgereichten Reifen nach vorne, wo sich Nr. 2 vor ihm aufstellt. Während die Kette immer weiter geht, stellt sich Nr. 3 rechts von Nr. 1, Nr. 4 rechts von Nr. 2. Die Reifen der Paare sind nun gekreuzt. Da die übrigen Tänzer sich in gleicher Weise einreihen, bilden die vielen gekreuzten Reifen zuletzt eine Kuppel, „Häusl" oder „Krone" genannt (Abb. 10). Die Reifen können auch nach abwärts gerichtet sein. In diesem Fall springt der Narr zuletzt in die Halbkugel hinein. Die Auflösung geschieht von innen heraus durch den ersten Tänzer. Ganz auf die gleiche Weise muß auch das Geflecht des Straßburger Schwerttanzes zustande gekommen sein, nach der Abbildung von 1744 zu schließen. Auch hier steht ein Mann auf den Schwertern und bringt ein Hoch aus. Bei der Schwerterhebung des Narren in Fenestrelle, ferner in Ebensee, Überlingen und Blato ist diese Figur heute noch zu sehen. Die Münchner und Salzburger „Krone" ist wahrscheinlich eine Weiterentwicklung, die größerer Schauwirkung wegen durch Zuhilfenahme eines tanzfremden Gegenstandes (Ständer) gebildet wurde (vgl. Bd. 2). Ein Mittelstock für die Reifenkuppel erscheint allerdings bereits auf Nürnberger Abbildungen des 16. Jahrhunderts.[159a]

In der Beschreibung des Dithmarscher Schwerttanzes heißt es ferner: „Bald halten sie die Schwerter in die Höhe, daß einem jeden eine gevierte Rose über dem Kopf steht"[160] und die gleiche Figur meint Olaus Magnus, wenn er bei seiner

159 Nürnberg, Basel, Zerbst, Straßburg, Frankfurt a. M., Hüttenberg, Ober Wölz, Unterwössen. Vom Basler Küfertanz 1754 wird berichtet, daß sie ihre Reifen in die Höhe huben und übereinander legten, so daß sie eine halbe Sphäre machten. *Hoffmann-Krayer*, Die Fastnachtsgebräuche in der Schweiz, SA I, 1897, S. 130.

159a Vgl. Tafel V des Cod. Nor. K. 444, Stadtbibl. Nürnberg.

160 *Müllenhoff*, Festgaben, S. 130.

Schilderung des schwedischen Schwerttanzes sagt: „super unius cuiusque caput quadrata rosa resultet".[161] Was damit gemeint ist, darüber können wir höchstens Vermutungen anstellen. Heute ist diese Figur aus sämtlichen Schwerttänzen verschwunden. Ein wirkliches Viereck aus 4 Schwertern, wie beim Ba'cubert kann nicht gut gemeint sein, da dieses nicht gleichzeitig über den Köpfen sämtlicher Tänzer erscheinen kann. Es sei denn, man denkt an Figur 36 des Ba'cubert (13 Tänzer), wo sich der Kreis in drei Vierecke verwandelt hat, doch bleibt da das Schwert zwischen 1 und 2 übrig, das waagrecht für sich allein gehalten wird, ohne in die Figuren einbezogen zu sein. Naheliegender ist es, bloß an gekreuzte Schwerter zu denken, wie es auch die dänische Rekonstruktion aufgefaßt hat.

Aufbau und äußere Gestalt

Schon oberflächliche Betrachtung läßt bei den meisten Schwerttänzen eine klare Gliederung erkennen. Auf eine Einleitungsfigur folgen die Bewegungen in schöner Steigerung, häufig vom Einfachen zum Komplizierten fortschreitend. Dazwischen sind Pausenfiguren eingeschaltet, deren gewöhnlichste der bloße Lauf in der Runde ist.

So beginnt der *Laufenbacher* Schwerttanz mit dem Einmarsch, den Sprüchen und dem Schwertgruß. Dann schließt sich der Kreis, der Vortänzer führt die Tänzer einmal unter seinem linken Schwert durch, wie bereits beschrieben („Bruck foahrn"). Nachdem der Kreis abermals herumgelaufen ist, wiederholt sich die Figur noch zweimal. Als erste Variation erfolgt das „Oanli åhåschn": Der Vortänzer läßt das Schwert seines Vordermannes los und läuft mit dem Rücken voran zwischen dem 2. und 3. Tänzer durch. Der 2. Tänzer muß sich dabei links drehen und bildet nun mit dem Anführer ein Tor, durch das alle Übrigen durchlaufen. Das Durchgehen wird wiederholt, indem der Vortänzer nun zwischen 3 und 4, dann zwischen 4 und 5 und 5 und 6 durchläuft. Als Pausenfigur kommt dann das „Bruck foahrn" und Rundlaufen, dann die Figur „Doppelt åhåschn", die S. 52 beschrieben wurde und ohne Lösung der Kreisfassung erfolgt. Der weitere Verlauf bringt abermals die Pausenfigur und dann das Schwertspringen, nochmals die Pausenfigur und zuletzt das „Sechseck" mit neuerlichen Sprüchen und dem Hängen des Wurstls.

Nehmen wir eine andere Schwerttanztradition, *Rottenmann-Ober Haid*. Dort ist die Reihenfolge: Hereinrufspiel, Kreis mit und gegen die Sonne, „Kleschen" (vgl. engl. „Clash"), Pausenfigur (Kreis mit und gegen die Sonne), Tor, Pausenfigur, Schwertsprung, Kreisgang durch die verschiedenen Zwischenräume (entsprechend ungefähr dem „Oanli åhåschn"), Schwertstock (Sechseck).

Recht ähnliche Verhältnisse zeigen die englischen Schwerttänze. Ein Lied des Anführers leitet den Tanz ein. Dann folgt:

Fig. 1. The Clash.
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 3. Single-Over.
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 4. Double-Sword.
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 5. Double-Under.
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 6. Double-Over
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 7. Your-Own-Sword.
Fig. 2. Single-Under.
Fig. 1. The Clash.
Fig. 8. The Lock.

Dieses Schema des Kirkby-Malzeard Tanzes[162] kann als recht typisches Beispiel genommen werden. Wir sehen ebenfalls die Pausenfiguren, sowie die Steigerung vom Einfachen zum Doppelten und zuletzt das abschließende Schwertgeflecht, ein wunderbar gegliederter Aufbau.

Etwas anders sehen die Kurzschwerttänze aus, die ja wahrscheinlich jüngeren Datums sind.[163] Das Schwertgeflecht „Nut" oder „Knot" wird mit der Regelmäßigkeit einer Pausenfigur gebildet und hochgehoben. Ganz ist die alte Bedeutsamkeit aber auch da nicht geschwunden, denn im Earsdon Tanz riefen die Männer beim Schwertflechten manchmal „W'ell hang the Betty", worauf das Mannweib in die Mitte trat und die Schwerter um ihren Hals gelegt wurden.[164]

Wollen wir an diesen klaren Gebilden den Zunfttanz messen, so gilt es zu sehen, wie viel aus den alten Schilderungen herausgelesen werden kann. Der *Nürnberger* Schwerttanz begann, wie es scheint, mit einem künstlichen und würdevollen Umgang, ähnlich dem *Überlinger* Schwerttanz, der die Tänzerkette nach dem Schwertgruß in großem Bogen, dann in Schlangenlinien und zuletzt in Achterform führt. Den Schwertgruß — meist ein waagrechtes Vorstrecken der Schwerter — kennen wir außerdem noch aus Hallein, Laufenbach und Hermannstadt, wo sogar Kränzlein von den Schwertern abgeworfen werden. Nürnberg nennt zu Beginn den „Schlangen Danz", der in Hallein an das Ende verlegt erscheint. Dann folgt nach der Beschreibung Webers die Brücke, das Schliefen unter die Schwerter, das Springen über die Schwerter, die „Schlacht", die Bildung der Rosen und der Knopftanz. Wenn wir diese Namen mit unseren modernen Figuren gleichsetzen dürfen, ergäbe sich eine Verwerfung, da die verwickeltere Brücke vor dem einfachen Schliefen stünde.

Abschließend stehen die Schwerttänzer in einem weiten Kreis, in dem von den verschiedensten Paaren gefochten wurde. Die starke Betonung des Kampfes („Schlacht", Fechten und Paratschlagen der auf den Rosen stehenden Meister und abschließendes Fechten im großen Kreis) ist kennzeichnend für den Nürnberger Brauch, wie für viele Zunfttänze. Vom Stilprinzip des Kettentanzes aus gesehen, ist es ein fremder Einschlag. Auch beim *Breslauer* Schwerttanz 1620 ging ein Kürschner und Meister des langen Schwerts voran. „Als nun der Tantz, welcher sich bis ober die helffte ersträcket und kommen, haben sie von den Schwerdtern im Tantze einen Cirkel geschlossen, darinnen in Schwerdt vnnd Tussacken gefochten worden, darnach seind die drei Knaben, so zuvor die Währen getragen, Nieder gekniet, vnd hat ein alter Fechter, Hans von Schneeberg genandt, auch ein Approbier-

[161] *Müllenhoff*, S. 122.

[162] *Sharp*, SD I., S. 53.
[163] *Ebda.*, S. 69 ff.
[164] *Ebda.*, S. 82.

ter Meister des langen Schwerdts, das Parat, wie vor alters gebreuchlich gewesen, frisch, munter und zierlich geschlagen, vnter solchem den Knaben, einem jeden einen Dreyer auff den Kopff geleget, vnd dieselbten im Paratschlagen ihnen, ohne alle versehrung, mit dem Zitter- oder Parat Schwerdt herabgehawen vnd geschlagen. Vnter dessen aber, der Schwerdt Tantz jmmer fort seinen fortgang, den stükken nach gehabt. Als die Rose gantz gemacht worden, haben sich die zweene, so in blaw und weißer Narren Kleidung vermummert gewesen, vnter dieselbt begeben, (doch zuvor dehn, der das Parath schlagen sollen, nauff gehoben) daruntergestellet und dieselbte tragen helffen, daß die Schwerdter desto standhaffter ineinander gehalten. Vnnd ist also auff den bloßen Schwerdtern das Parat wieder geschlagen worden. Auch haben ihr zweene auff den anderen zwei gemachten kleinen Rosen aus im Tusacken gefochten."[165] Selbst bei dem Reif- oder Laternentanz am selben Abend wurde mit „zwoen Wehren gefochten". Die Geschicklichkeitsproben gehörten offenbar zur zünftischen Schaustellung.

Eine sehr interessante Beschreibung des *Ulmer* Schwerttanzes von 1551 sei hier noch angefügt.[166] „Uff den usynigen Guttentag (9. Febr. 1551), war der neunte Tag vor Hornung, hielten die Handwercks Gesellen ain Schwerttanz uff offenem Marckht vor der Burgerzech, von ains nach Mittag fingen sy den Dantz an und weret biß um drey. Der den Dantz fiert, was ein Nestler Gsell, hieß mit sein Namen Kienly von Dinkelspiel, ain Mayster des Schwerts, und der andere, der ihm halff den Dantz fieren, was ain Schreiner Gsell, auch ain Fechtmayster, waren alß allerley Hantwerksgsellen, die dantzt haben, uff dem Marckt, 24 yberauß fein Gsellen, hatten alle weyße Hemder an und bschoren Kepf, daruff ain yeder ain hypschen Krantz und der Nestler Lienhart Kienly dantz forher und der Schreiner zu aller hinderst. Zuletzt stund ain Narr in die Mitte, da dantzen sy um in herum und legt ain yeder sein Schwert uff des Narren Achseln, biß sy mit den Schwertern alle yber ain Hauffen kamen. Da stond der Fechtmayster Lienhart Kienly uff die Schwerter hinauff und schlug das Barriss, wie dann die Fechtmayster allweg uff der Fechtschul schlagen. Alß hielten sy den Dantz for den Burgers Heußern, wer ir begert, hin und wider. In der Statt des Tags den Schwertdantz, des nachts den Rayff Dantz bey mein Hauß, und am weysn Suntag hielt der nestler Lienhart Kienly Fechtschul; alda hielten sy auch den Schwertdantz und den Raiffdantz uff dem Schuchhauß. Das war der letzt Dantz, hiemit war das Dantzen auß. Es schenkten inen die Leit wa sy danzten vil Gelt". An den Schwerttanz schloß sich in Ulm noch ein höchst interessantes Hereinrufungsspiel (vgl. das letzte Kapitel).

Die „Schlacht", von der wir in Nürnberg erfahren, hat eine Entsprechung im „Wetzen" des Hermannstädter Tanzes, bei dem sich zwei Tänzerreihen gegenüberstehen und die Schwerter aneinanderschlagen (Abb. 11). Auf etwas Ähnliches deutet auch das „Wetzen" in der alten Aufzählung der Figuren des Halleiner Schwerttanzes aus dem Jahre 1647, das heute abgekommen ist.

Der *Halleiner* Schwerttanz ist uns besonders wertvoll, weil wir an ihm den Versuch unternehmen können, die Traditionsfestigkeit eines großen Schautanzes durch drei Jahrhunderte zu prüfen. Stellen wir die Figurenfolgen von 1647 und 1931 nebeneinander:

1647:

1. Eintanzen.
2. Durchgehen.
3. Flechten.
4. Die Brücke.
5. Die Wehr unten und oben.
6. Das obere Kreuz.
7. Das Kreuz unt' und oben.
8. Das andere Kreuz.
9. Der Kasten.
10. Das Kreuz im Rücken.
11. Der Stern; im Auf und Ab.
12. Zwei Bürsten.
13. Die Rossen darauf der Fähnrich steht.[167]
14. Ihrer sechs, das Nebenrädl.
15. Das obere Kreuz.
16. Das Wetzen.

1931:

1. Die Anfahrt.
2. Die Brücke.
3. Der Stollen.
4. Die Rolle.
5. Der Kasten (Schacht).
6. Die Bürste (Haldensturz).
7. Überspringen und Flechten.
8. Der Berg.
9. Der Schlangeltanz.

Zunächst fällt der starke Figurenschwund des heutigen Tanzes auf. Die verschiedenen Kreuzbildungen sind ebenso vergessen, wie der Stern, das Nebenrädl und das Wetzen. Die Wehr unten und oben könnte man als eines jener Tore verstehen, bei dem die Tänzer ein tiefgehaltenes Schwert überspringen müssen, während sie unter einem zweiten durchgehen. „Ihrer sechs, das Nebenrädl" bezieht sich möglicherweise auf die Auflösung der Tänzerkette in kleinere Kreise wie in München (Schäfflertanz), Siebenbürgen (Schwerttanz) und St. Jakob am Thurn (Schützentanz; der Ort liegt nahe bei Hallein). Das Kreuz unten und oben (vgl. die quadrata rosa!) und die Wehr unten und oben könnten aber auch dem Hermannstädter „Stadtwappen erst unten und dann oben" gleich sein. Hermannstadt führt zwei gekreuzte Schwerter in seinem Schild, weshalb das Schwertkreuzen im Hermannstädter Tanz diesen Namen erhielt. Die Figuren des heutigen Halleiner Tanzes sind dagegen etwas ins Bergmännische umgebogen, was schon in den Namen zum Ausdruck kommt. Man erblickt in ihnen eine Darstellung des bergmännischen Lebens. Die „Rolle" ahmt z. B. die Einfahrt in den Berg nach, indem der Vortänzer über eine Leiter hinabrutscht, die über ein schief gehaltenes Brückengeflecht gelegt wird. Kasten, Bürste und Berg sind wenig unterschiedene Flechtfiguren, bei denen die Schwerter in bereits früher beschriebener Weise im Viereck

---

[165] *Feit,* Schwerttänze und Fechtschulen in Schlesien, Zs. d. Vereins f. Geschichte und Altertum Schlesiens, 38. Bd., 1904, S. 187.

[166] Sebastian *Fischers* Chronik, besonders von Ulmischen Sachen, cod. germ. 3091 der Staatsbibl. in München.

[167] In der Handschrift nicht recht lesbar, der Name könnte auch Rosten heißen.

liegen und so die tragenden Balken darstellen. Den Stollen gewinnt man aus der Brücke oben. Ohne die Fassung zu lösen werden die Schwerter und Arme schief in Höhe gestreckt, so daß ein Spitzbogen entsteht. Alles in allem ein wenig klarer Aufbau und starke Veränderungen im Laufe von 300 Jahren.

Die Figurenfolge von 1647 gemahnt einigermaßen an den *Hermannstädter* Schwerttanz, dessen Aufbau aber besonders verwickelt ist. Nicht weniger als 21 Figuren reihen sich aneinander:

Aufmarsch, Kappelmachen (4 kleine Kreise), Natterngang (Schlangeltanz!), Stadtwappen erst unten und dann oben, das doppelte Stadtwappen, Fußabschneiden und Aufschlagen, die doppelte Brücke, nochmals Fußabschneiden, Radschlagen, Fußabschneiden, dem letzten Tänzer werden die Schwerter rings um den Hals gelegt, Fußabschneiden, der Hanswursten Stern (der Narr stützt das Schwertgeflecht), das doppelte Radschlagen (jeder einzelne schwingt sein Schwert im Kreise), Fuß- und Kopfabschneiden, durch die Mitte gehen, Fußabschneiden, Wetzen, zum Schluß tanzen sie noch einmal in der Runde herum und neigen beim Abgehen ihre Schwerter.

Das Fußabschneiden vertritt hier offensichtlich die Pausenfigur. Im übrigen ist manches zerdehnt und verdoppelt im Streben nach besonderer Künstlichkeit, das man dem Zunfttanz des öfteren anmerkt. Sehr gravitätisch ist der Überlinger Schwerttanz, der auch mit langen Röcken, weißen Strümpfen, Schnallenschuhen und Dreispitz getanzt wird, während wir sonst meist von weißen Hemden hören. Der Aufbau des auch recht prunkvollen *Straßburger* Schwerttanzes von 1744 ist aus dem prächtigen Kupferstichwerk von J. M. *Weiß* zu ersehen, das alle Feierlichkeiten beim Besuche des französischen Königs am 19. Oktober in Straßburg abbildet. Ein Blatt stellt den Schwerttanz dar und zwar so, daß die verschiedenen Figuren in ihrer Abfolge als Gruppen nebeneinander gestellt sind (Abb. 13). Bei der ersten Figur stehen einander zwei Reihen von je 8 Tänzern gegenüber; die Partner kreuzen die Klingen ihrer Degen, so daß die Spitzen schräg nach aufwärts gerichtet sind (vgl. Unterwössen). Die Figur hat noch nicht Kettentanzcharakter. Fig. 2 zeigt die Brücke unten. Wieder stehen die Tänzer einander in zwei Reihen gegenüber, doch nun nicht mehr aufrecht, sondern vornübergeneigt und die Schwerter in Kniehöhe horizontal haltend, wobei jeder den Griff des eigenen und die Spitze vom Schwert des Gegenmannes gefaßt hat. Zwei Tänzer sind bereits über die gekreuzten Schwerter gesprungen und setzen zum Kreisgang an, während zwei weitere im Springen begriffen sind. Die Tänzer sind offenbar untereinander durch die Schwertkette verbunden. Im Hintergrunde bemerkt man überall kommandierende Hauptleute und andere Schwerttänzer, die ihr Schwert bei der Spitze mit dem Griff nach oben halten. Fig. 3 ist die Brücke oben, durch welche drei Mann eben durchgehen. Fig. 4 stellt die Rose dar, auf welcher der Vortänzer steht und ein Hoch ausbringt, wobei er ein gefülltes Glas in der Hand hält. Hier macht sich auch eine lustige Person bemerkbar. Fig. 5 zeigt die Tänzer im Kreise stehend ohne Kettenfassung. Jeder hält in der rechten Hand den Degen senkrecht mit dem Griff nach oben. Der reicher gekleidete Mann in ihrer Mitte

scheint der Anführer zu sein; er hält in beiden Händen Pistolen, die er soeben in die Luft abgeschossen hat.

Aus dieser Reihe von Beschreibungen ist ein gewisser Unterschied des städtischen Schwerttanzes vom ländlichen wohl fühlbar. Den Städtern kommt es auf Prunk und Grandezza an. Ihre Tänze dauern oft stundenlang, manchmal ist mit ihnen ein festzugsartiger Aufmarsch verbunden. Geschicklichkeitsvorführungen drohen den geschlossenen tänzerischen Rahmen zu sprengen. Auch die Tänzerzahlen sind überdimensioniert. Man vergleiche folgende Tabelle:

Tänzerzahl:	Ort:	Tänzerzahl:	Ort:
4	Hochwiesen (+ Lazzo)		Ruckendorf (+ Narr)
5	Newbiggin	8	Hornebeek (8—10)
	Swalwell (+ Kapitän u. Bessy)		Skelton (+ Narr)
	Earsdon (+ dto.)		Flamborough
	Beadnell (+ 2 Bessies)		Handsworth (+ 2 Narren)
	Winlaton (+ Bessy)		Askham Richard (+ Narr, Betty
	North Walbottle (+ Narr, Bessy)		etz.)
	Stráni		Haxby (Narr, Betty, King usw.)
	Houghton-le-Spring (+ Tommy		Deutsch Litta
	u. Bessy)		Rottenmann-Ober Haid
	Podzámčok (+ 1 Mann)		(+ Narr)
6	Schweden 1555		Braunau-Ort (+ Narr)
	Bellerby		Lagosta
	Hunton		Bettelsdorf (8—12)
	Sowerby		Drexlerhäu (Reiftanz)
	North Skelton (+ 2 Narren)	9	Bilk
	Kirkby Malzeard (+ Kapit. u.		Deutsch Mokra (+ Narr)
	Narr)		Ba'cubert (auch 11 oder 13)
	Grenoside (+ Kapit.)		Krickerhäu
	Sleights (viele Narren)	10	Ebensee (Narr)
	Escrick (Narr, Betty usw.)		Ober Wölz (Reiftanz; 2 Narren)
	Ampleforth (dto.)	12	Aussee, Hallstadt (+ Narr)
	Wharfdale (+ the Clownswife)		Unterwössen
	Drensteinfurth		Hermannstadt (+ Narr)
	Laufenbach (+ Narr)		Ried
	Kaplitz (+ Narr)		Neuhäu (Reiftanz)
	Leopoldschlag (+ Narr)		Finnischer Reiftanz
	Polisch (6—8 Mann)	24	(Vielfaches von 12):
	Ober-Stuben (mindestens 6)		Zwickau
	Ober Turz, Unter Turz		Ulm (+ Narr)
	Kuneschhäu		Spanien (Quixote)
	Beneschhäu		Hüttenberg Reiftanz (+ 2 Nar-
7	Shetland (Papa Stour)		ren)
	Clausthal	12—30	Blato
	Macchabeen (Flandern)	14	Frankfurt a. M.
	Deutsch Reichenau (+ Narr)		Fenestrelle
	Rosenberg (+ Narr)	15	Spanien

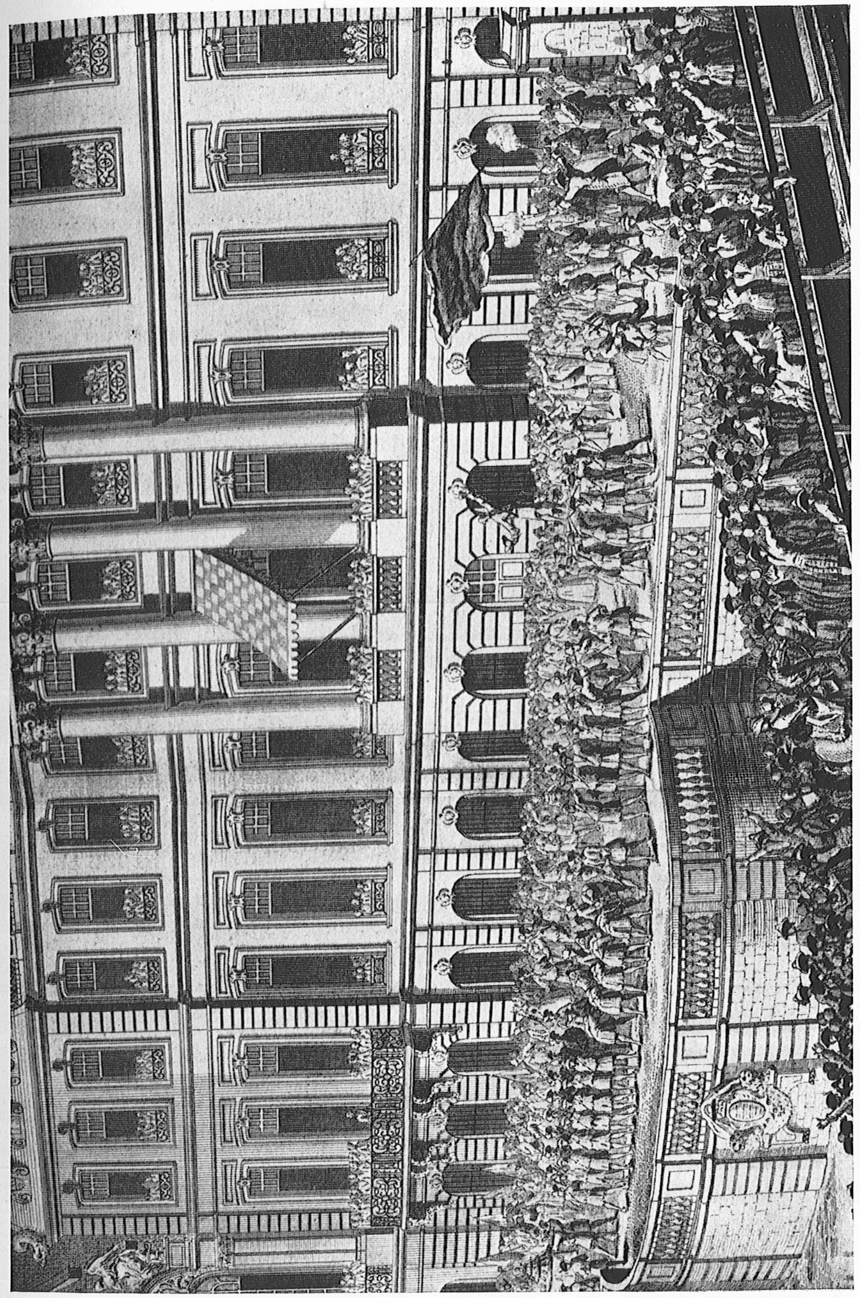
Tänzerzahl:	Ort:	Tänzerzahl:	Ort:
16	Santander	32	Überlingen
	Ostermieting	40—50	Atteln
19	Dinant	40	Zürich
20	Hallein (+ Sergeant u. Stock)		Winterthur
21	Zeche	60	Danzig
36	Breslau (3 Zwölfergruppen)	200 u. mehr:	Nürnberg
20—30	Fundstollen		

Während die ganzen ländlichen Tänze sehr gute Proportionen zeigen, beginnen die städtischen mit 12 Mann und gehen bis zu den ungeheuerlichen Nürnberger Zahlen, die natürlich eine Unterteilung notwendig machten, aber doch den Tanz zerlegten. Wo große Tänzerzahlen auf dem Lande erscheinen, handelt es sich um Restformen der Tanzgestaltung, bei denen kein Rahmen mehr vorhanden ist (Fundstollen, Zeche). Die Bildung des Schwertgeflechtes in viereckiger Balkenform oder gar durch Ineinanderschieben der auf dem Boden liegenden Schwerter, wie in Nürnberg, ist ein Notbehelf, den die gewaltigen Tänzermassen erfordern. Tanzgerecht kann das Geflecht nur auf die Weise hergestellt werden, wie dies bei den ländlichen Tänzen zu sehen ist. Dort kommt dem Geflecht auch noch besondere Bedeutung zu (vgl. Kap. 8).

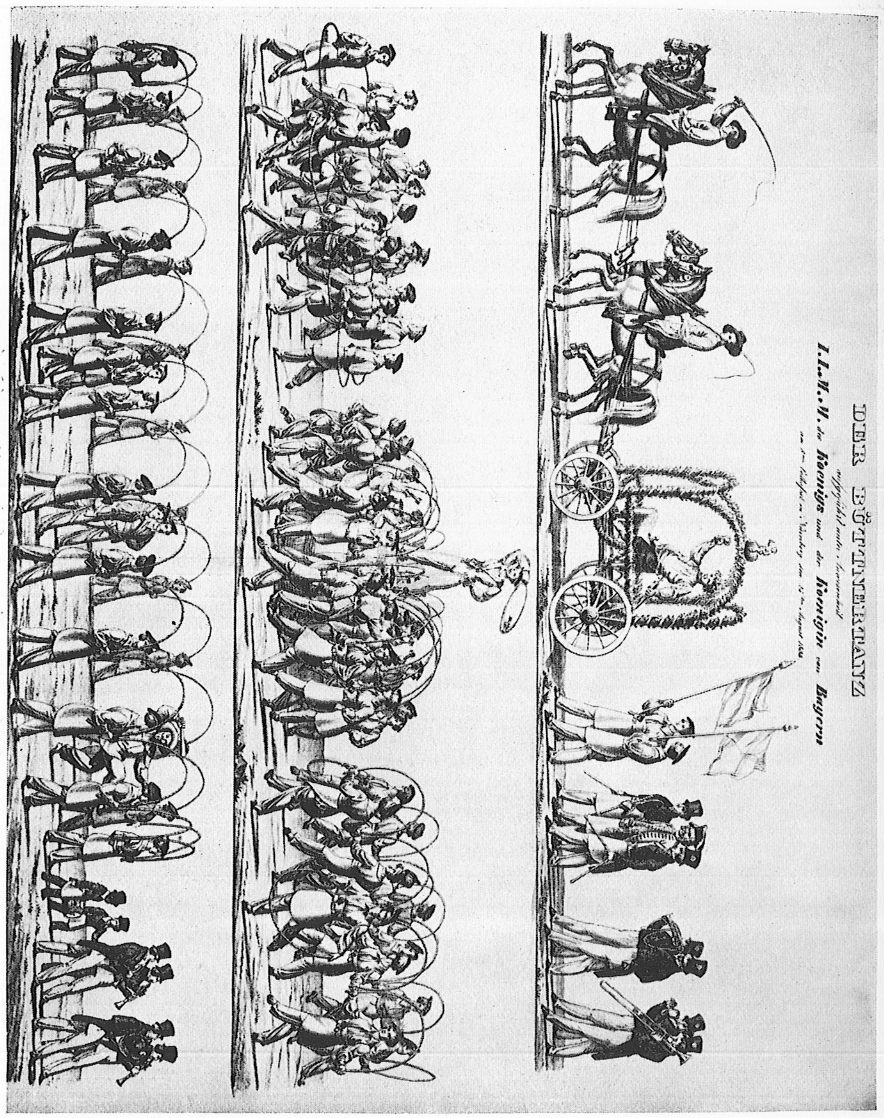
Unter einem ähnlichen Gesichtspunkt muß man wohl auch den starken fechterischen Einschlag vieler städtischer Tänze betrachten. An und für sich läge er ja bei einem Waffentanz nahe und könnte als das Ursprüngliche betrachtet werden; ich glaube aber, daß wir hier einen späten Zusatz vor uns haben, ein Ende, das wie ein Anfang aussieht. Man beachte, daß es sich nur beim „Wetzen" um die kriegerische Bewegung der ganzen Tänzerschaft handelt, während alles sonstige Fechten von Einzelnen vorgeführt wird. Daß sich Derartiges zur Zeit der aufblühenden Fechtschulen anschließen konnte, ist leicht verständlich. Im Waffencharakter des Schwertes liegt es ja auch begründet, daß manchmal die Klingen aneinander geschlagen werden, wie beim englischen „Clash" oder dem „Kleschen" in Laufenbach. Auch beim Böhmerwälder Schwerttanz schlagen die Tänzer bei der „Brücke oben" die gekreuzten Klingen flach gegeneinander, was sogar auf den Reiftanz (!) in Neuhäu übergegriffen hat und bei den Basken vorkommen soll. Wenn die Sprecher beim Ebenseer Schwerttanzspiel einander begegnen, kreuzen sie immer die Schwerter; in England wird ein Mann nach dem anderen durch Schwertzusammenschlagen aufgefordert, in den Tanz einzutreten, und der Abschluß des schwedischen Schwerttanzes bestand nach Olaus Magnus darin, daß die Jünglinge die Schwerter zusammenschlugen und nach rückwärts sprangen. Das sind aber doch nur schwache Spuren.[168]

Freilich hat der ländliche Schwerttanz sein gefährliches Gepräge bis in die jüngste Zeit bewahrt. Noch beim Schwerttanz in Ort und Braunau um die Mitte des

[168] Dem fechterischen Schwertkreuzen der vor- und zurückgehenden Reihen im Unterwössner Tanz entspricht „Meet and Cross" im Escrick Tanz. Vgl. auch die verschiedenen Formen des engl. „Clash".



13. Der Straßburger Schwerttanz 1744



14. *Der Büttnertanz in Nürnberg 1833*

vorigen Jahrhunderts wird ausdrücklich hervorgehoben, daß die Schwerter *scharf geschliffen* sein mußten! Was das bei den komplizierten schnellen Tanzbewegungen zu bedeuten hat, bei denen man die Spitze vom Schwert des Vordermannes in der ungeschützten Hand hält, kann man sich leicht ausmalen. Es heißt darum auch vom Hermannstädter Schwerttanz: „Wobei aber mancher Tölpel verletzte Hände und Füße zum Lohn seiner langsamen Bewegung davontragen mußte" und es wird von „künstlichen und gefährlichen Touren" gesprochen, die den Zuschauern Schaudern verursachten.[169] Auch beim Straßburger Schwerttanz wird auf stramme Ordnung gehalten, „damit keiner von den anderen etwann verletzt werde".[170] In Dithmarschen hielt der Vortänzer zuerst eine Rede, wo die „Zuschauer gewarnet werden, sich vor den bloßen Schwertern in acht zu nehmen, damit sie keinen Schaden bekommen mögen."[171] Dies war umso angebrachter, als dort nach einer Abbildung sogar solche Künste wie das in die Luft Werfen und Auffangen eines Schwertes vorkamen.[172] Wie es kam, daß 1571 in Iba (Hessen) ein Bauer beim Schwerttanz erstochen wurde, verschweigt der Bericht allerdings.

Ein Nachklang des Taciteischen kühnen Springens zwischen den Schwertern scheint noch vorhanden zu sein. Der durchaus nicht einfache Schwertsprung in verschiedenen Formen[173] ist ja noch ein Hauptelement unserer Tänze. Freilich ein Springen, das ganz anders aussieht, als die Geschicklichkeitsübung vom Typus Spanltanz oder im ungarischen Säbeltanz, den immer nur eine Person ausführt. Dort springt der Tänzer über den eigenen Säbel, der unter den Füßen durchgezogen wird. Unsere Schwerttänze dagegen sind auf dem gänzlich anders gearteten Stilprinzip des Kettentanzes aufgebaut. Wollte man einen städtischen Fechttanz als Keimzelle des Schwerttanzes ansehen, so müßte man auch den Reiftanz aus dem Fechttanz ableiten. Kettenschwerttanz und Reiftanz gehören nämlich aufs engste zusammen. Diese Ableitung ist jedoch aus formalen Gründen unmöglich. Da der Reiftanz in allen bisherigen Untersuchungen ziemlich stiefmütterlich wegkommt, soll ihm ein eigener Exkurs gewidmet werden.

Die mit dem Schwerttanz verbundenen Bräuche sprachen für die Priorität des ländlichen Tanzes. Auch die ästhetischen Gründe weisen in die gleiche Richtung. Dazu kommen schließlich noch inhaltliche Momente, die im Kap. 8 angeführt werden. Zum Abschluß dieser Übersicht gilt es nur noch einige Äußerlichkeiten der Schwerttanzform nachzutragen, die auch nicht ohne Bedeutung sind. Wir wollen uns kurz fassen.

---

[169] *Wittstock*, S. 350, 351.
[170] *Ammann*, Nachträge, S. 203.
[171] *Müllenhoff*, Festgaben, S. 129f.
[172] *Ammann*, Nachträge, S. 201.
[173] Your own sword; Sprung der Kette über das Schwert des Vortänzers; „Fußabschneiden" in Hermannstadt; Springen über die gekreuzten Schwerter der „Brücke unten", die oft in Kniehöhe gehalten werden, so daß man sehr genau achtgeben muß, um immer unbeschadet in die Zwischenräume zu treten.

Zunächst finden wir bei der Kleidung der Schwerttänzer so gut wie ausschließlich die weiße Farbe vorherrschend.[174] Die in der Anmerkung zusammengetragenen Belege aus allen Gebieten des Kettenschwerttanzes melden einförmig von weißem Hemd, weißer Hose und rotem Schmuck. Leichte Kleidung ist bei solch anstrengenden Tänzen selbstverständlich. Die nudi iuvenes des Tacitus hat schon Müllenhoff als nur mit Hemden bekleidet zu erklären versucht. Auch die Bevorzugung der auffallenden Farben weiß und rot braucht nicht zu befremden. Wenn wir aber die gleiche Farbenzusammenstellung bei Bräuchen finden, wo sie eine kultische Rolle spielt, werden wir sie auch beim Schwerttanz unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Darüber später.

Zur Ausrüstung des Schwerttänzers gehören ferner Schellenkränze unter den Knien.[175] Die Glöckchen — oft akkordisch gestimmt — haben natürlich in erster Linie der Aufgabe, den Tanzrhythmus zu unterstreichen. Daß dies jedoch nicht die einzige Wurzel ist, zeigt die unerläßliche Schellenkleidung des Narren, die bedeutend reicher sein muß, als die der übrigen Tänzer. Das rhythmische helle Schellengeklingel — am extremsten bei den englischen Morristänzen — ist tatsächlich etwas ganz Seltsames. Unwillkürlich wird der Tanz dadurch in eine andere Sphäre gerückt.

Damit haben wir uns dem Rhythmus und der Begleitmusik genähert. Die alte Besetzung von Flöte und Trommel hat beim Schwerttanz die Jahrhunderte überdauert und stellt sich bis in die jüngste Vergangenheit als eigentliche Schwerttanzmusik dar. Erst jetzt beginnt z. B. in den süddeutschen Gebieten Blechmusik oder Ziehharmonika einzudringen. Der Halleiner Tanz hatte ursprünglich ebenfalls „Schwegelpfeifen" (die alte Querflöte) und Trommeln, heute spielt Blechmusik, und die Melodie des Ebenseer Schwerttanzes konnte ich noch von einem achtzigjährigen Schwegelpfeifer aufzeichnen. Auch England, das heute die Geige verwendet, dürfte ehemals Flöte und Trommel als Schwerttanzmusik gekannt haben. Bis heute hat sich ja diese Besetzung bei den Morristänzen erhalten.[176] Die Kurzschwerttänze von Northumberland und Durham wurden wohl zum Klange des

[174] *Nürnberg* (rot und weiß gekleidet), *Ulm* (hatten alle weysse Hemder an), *Breslau* (in schönen weißen Hemden), *Hessen* (Hemd, Bänder), *Dithmarschen* (weiße hembder mit verschiedenen bunten bändern allenthalben gezieret und bewunden), *Danzig* (weiße Hembden bis an die Lenden), *Kronstadt, Atteln* (Hemd, Hose, Strümpfe weiß), *Ried, Klausthal, Iglau, Zürich, Hallein* (weiße Bergwerkstracht), *Laufenbach* (Hemd und Hose weiß, roter Schmuck), *Böhmerwald* (früher trugen sie weiße Hemden), *England* (dressed in their shirts, without coat or waistcoat; bunte Bänder gekreuzt über Brust und Rücken oder als Rosetten angesteckt), *Papa Stour* (weißes Hemd über den Kleidern), *Ba'cubert* (Hemd, Hose weiß, roter Gürtel), *Fenestrelle* (weiße Hemden), *Spanien* (Hemd und Hosen aus weißem Leinen, roter Gürtel) usf.

[175] Nürnberg, Breslau, Iglau, Hessen, Dithmarschen, Danzig und München (Reiftanz), Deutsch Mokra, Aussee, Ober Wölz (Schellenkranz), Hermannstadt, Holland, Schweden, England usf.

[176] „Pipe and tabor"; die Flöte wird mit der linken Hand gespielt an der auch eine kleine Trommel hängt, die der Spieler mit der Rechten schlägt (Abbildungen schon aus dem 13. Jh.). Die gleiche Spielweise kehrt bei den Basken wieder.

kleinen northumbrischen Dudelsackes getanzt. Der große schottische Dudelsack spielt zu den schottischen Schwerttänzen auf, und von den Melodien der Kremnitz-Probner Sprachinsel sind mehrere ebenfalls als alte Dudelsackweisen zu erkennen. Bisweilen gibt bloßer Trommelschlag den Rhythmus, wie beim Laufenbacher und Fenestreller Schwerttanz, die keine Melodie-Instrumente kennen. Auch beim Halleiner Tanz setzt zuweilen die Musik aus und nur das Trommeln gibt den Tänzern den Takt an; vom Dithmarscher Schwerttanz heißt es in der alten Beschreibung: „hierauf nimmt der Schwerdtanz bei Rührung der Trommel seinen Anfang."[177] Ich glaube nicht, daß wir den Fortfall des Melodie-Instrumentes von vornherein als Verkümmerung betrachten dürfen, wie dies mehrfach geschah. Es gibt kaum etwas Aufreizenderes, das die Tänzer bis zur Ekstase steigern kann, als dieses unentwegte Trommeln. Der Klang der Trommel kehrt auch in den Texten der Schwerttanzlieder wieder, wenn es im Grenoside-Tanz heißt:

Tantiro, tantiro, the drums they do beat,
The trumpets they do sound upon call.[178]

Auch in der Stockholmer Schwerttanzhandschrift von 1671 rufen die Tänzer in deutlicher Lautnachahmung:

Triplilare dej dej dej
Triplilare dum dum dum.[179]

Oft begleitet Gesang den Schwerttanz. Die eben genannten schwedischen Tänze zeigen die Melodie für den ganzen Text ausgeschrieben, wir haben demnach Singtänze vor uns. Die Melodien freilich ergeben bei Übertragung in unser Notensystem sehr merkwürdige Gebilde, die noch näher untersucht werden müssen.[180] Olaus Magnus spricht von Tibiis vel cantilenis. Beim Ba'cubert der französischen Alpen singen fünf oder sechs alte Frauen die Melodie ohne Text.[181] Gesungen wurde ferner zum Schwerttanz in Neapel,[182] wie auch in Holland.[183] Sonst sind meist nur einzelne Liedelemente in den Schwerttanz verflochten. Die Einleitung geschah mit einem alten Lied bei dem steirischen Schwerttanz, den *Weinhold* beschreibt,[184] und in England ist der calling-on song des Kapitäns die typische Eröffnung. Liedeinlagen nach der Bildung des „Häusls" erscheinen auch bei den Reiftänzen im oberen Murtal und in Hüttenberg.

Die alten Melodien sind leider meist schon versunken und durch neue ersetzt. Ein alter Sondertypus ist in der Kremnitzer Sprachinsel zu erkennen. Dort sind

[177] *Müllenhoff*, Festgaben, S. 130.

[178] *Sharp*, SD Songs and Dance Airs I, S .10.

[179] T. *Norlind*, Svärdsdans och bågdans, Festkrift til H. F. Feilberg 1911, S. 740.

[180] Handschriften in der kgl. Bibl. in Stockholm.

[181] *Blanchard*, S. 66.

[182] *Müllenhoff*, ZfdA. 18, S. 13.

[183] Dordrecht: Fastelavond „jongelieden med ontbloot zwaard en onder het zingen van Thure, Thurette dansend langs de straaten trokken"; Hornebeek: Tanz zum Lied eines Mädchens (*Huberts*, S. 60).

[184] „Aus Steiermark", Zs. d. Vereins f. Vk., Berl. 1898, S. 446.

die rhythmischen Verhältnisse so verwickelt, daß man fortwährenden Taktwechsel ansetzen müßte. Man läßt deshalb einen Teil der Melodien am besten unrhythmisiert und gibt nur Betonungen und Absätze an. Die Reiftänze des oberen Murtales werden heute zu recht modernen Weisen gespielt. Es gelang mir, im Hochtal von Hinteregg die richtige Melodie ausfindig zu machen, die „der ganz alte Stäuber" schon gespielt haben soll. Bezeichnenderweise stimmt sie zur Melodie des Hüttenberger Reiftanzes, welche eine der wenigen sehr altertümlichen Weisen unserer Schwert- und Reiftänze ist. Der Anfang des Schwerttanzmarsches aus Ebensee enthält ein Militärsignal der Theresianischen Zeit.

Was das Rhythmische betrifft, so kann man einen Marschtakt als Haupttypus ansetzen. Viervierteltakt gilt für die englischen Langschwerttänze, wie für Ober Wölz, München, Unter Wössen, Ober Stuben, Ober und Unter Turtz, Hermannstadt, Isle of Man; Zweivierteltakt für Hüttenberg, Hallein und Ba'cubert. Die nordenglischen Kurzschwerttänze bevorzugen einen raschen Sechsachteltakt. Schließlich haben Rosenberg Kaplitz, Überlingen, Hochwies, Polisch, Deutsch Litta, Ebensee und der Lungauer Reiftanz Dreivierteltakt. Spanien geht mit Fünfachteltakt, Sechsvierteltakt, Dreiachteltakt, Viersechsteltakt usf. recht komplizierte Wege. Zur Kennzeichnung der Melodien im allgemeinen kann man sagen, daß viele von ihnen besonders kraftvoll und anfeuernd klingen.

Die Schrittformen der Schwerttänze endlich sind im allgemeinen recht einfach. Laufschritt, Hüpfschritt und manchmal Schrittwechselschritt bilden den ganzen Vorrat. Es kommt eben auf die Linienführung der Kette an, nicht auf die Kunstfertigkeit der Füße. Eine Ausnahme macht nur Ober Stuben und das eigentümliche Steppen der englischen Kurzschwerttänzer in den Ruhepunkten des Schwertflechtens, das an das Steppen der Negertänze erinnert. Solche Schrittformen, die in besonders verwickelter Art rasches Taktgeräusch vollbringen, sind aber bei kultischen Tänzen keine Seltenheit. Ich konnte von alten Personen Perchten- und Tresterersschritte lernen, die unstreitig in diese Kategorie gehören.[185] Damit wäre die äußere Form der Schwerttänze kurz angedeutet. Ehe wir uns der geographischen Verbreitung und der Deutung zuwenden, wollen wir noch die Reiftänze betrachten und die Gleichstellung dieser Tanzform mit den Schwerttänzen rechtfertigen.

5. DER REIFTANZ

Die Züricher Monatlichen Nachrichten vom Jahre 1754[186] enthalten eine ausgezeichnete Schilderung des Reiftanzes der Küferknechte am Aschermittwoch: „Zuerst gingen fünf Musikanten, nemlich 2 Geigen, 1 Clarinette, 1 Fagot und 1 Hautbois; darnach 2 Büchsenknechte mit großen silbernen Koken (hohlen Küfferschlegeln); diesen folgte der Reifenschwinger, der nichts über sich hatte,

[185] Vgl. R. *Wolfram*, Salzburger Volkstänze, Wiener Zs. f. Vk. 1933. Ders.: Der Pinzgauer Tresterertanz, ebda. 1936.

[186] E. *Hoffmann-Krayer*, Der Küfer-Tanz in Basel, SA. 14. Jg. 1910, S. 97ff.

als ein schön weißes Hemd, Scharlach-rothe Hosen mit gelben Knöpfen, weiße Strümpfe, Sammet-lederne Schuhe, und ein Rosenfarbes Käplein mit kreuzweise darauf gehefteten Kränzlein auf dem Kopf und die Haare gekräuset und gepudert; in der rechten Hand trug er einen kleinen Reif, darein er 3 Gläser, das mittlere Gesundheitsglas mit rothem, und die andern zwey mit weißem Wein angefüllet, gestellet hatte. Hierauf kamen 13 andere, alle ihrem Vorgänger gleich gekleidet und gezieret, welche große schwanke offene Reife, in die Höh gerichtet, trugen, so daß ein jeder in einer Hand das andere End von seines Vorgängers, und in der anderen das eint von seinem eigenen Reife hatte, und immer behielt. Sie stuhnden vor vornehmer Leuten und Meisters-Häusern still, und hielten ihren Tanz, der besser und lustiger zu sehen, als zu beschreiben; indem sie, bald einen Krays machten, ihre Reife in gleichen Augenblicken gegen den Boden schwungen und darüber sprangen; bald sich wieder kehrten, dieselbe obsich richteten und darunter durch tanzeten, und gleichsam den Fahnen schwungen; bald sich nach und nach Reyhenweis gegeneinander über stellten, und sich wieder voneinander trennten; bald wieder einen engen Krays schlossen, indem sie mit ihren Reiffen eine concave Halbkugel formierten, und damit ihren Reiffenschwinger, der sich darein gestellt hatte, dreymal auflupften; bald wieder nach der Cadence sich auseinander wickelten, ihre Reife in die Höhe huben und übereinander legten, so daß sie eine halbe Sphaere machten; endlich sich wieder auseinanderzogen und schlangenweise durch einander tanzeten, bis sie einen weiten Krays ausgemacht, in dessen Mitte sich der Reifenschwinger stellte, und nach dem Marche du Prince Eugéne seinen Reif mit Gläsern, sich auf die Vim centrifugam verlassend, rechts und links um den Kopf, um den Leib und unter den Beinen durch schwung, und das mit einer solchen Fertigkeit, daß ihm sehr selten ein Glas abfiel; hierauf trank er aus dem mittlern Glas aus des Herrn, dem zu Ehren sie tanzeten, seine Gesundheit. Inzwischen äffte der Arlequin, der Platz machen mußte, allem diesem nach. Dem Zug folgte ein Wagen mit 3 neuen Fässern; auff den beyden kleinen saßen ordentlich gekleidete Küfferknechte, die lustig darauf hämmerten, und auf dem mittleren großen ein Bacchus, der den verehrten Wein versuchte, und durch den Trichter oben in das Faß schüttete. Dieser Umzug währete alle Tage die ganze Woche, so daß sie erst den Montag darauf in die kleine Stadt ziehen, und am Dienstag auf ihrer Zunft Tanz und Mahlzeit halten konnten. Ob sie schon vor den Häusern beynahe 500 fl. mögen bekommen haben, kan ihnen doch, wegen unterschiedlichen Unkösten, wenig davon übrig geblieben seyn."[187]

Dieser Beschreibung ist wenig hinzuzufügen. Mit der Kenntnis etwa der steirischen Reiftänze ist es möglich, den Basler Tanz genau wiederherzustellen. Wir erkennen die Figur, die beim Schwerttanz „Your own sword" heißt, die Reifenkette entspricht genau der Schwerterkette, es wird die Reifenkuppel gebildet,

[187] Verschiedene Abbildungen nennt *Hoffmann-Krayer*. Vgl. ferner die Nürnberger Schembarthandschriften. Unter den Stichen von J. M. *Weiß* (Straßburg 1744) befindet sich auch eine sehr lehrreiche Abbildung des Reiftanzes (Reifenkette, Kuppel mit Reifenschwinger, Halbkugel mit Auflüpfen des Narren usf.).

einmal nach oben, einmal nach unten, und zwar in der Weise, wie sie beim Schwerttanz für die Straßburger Rose beschrieben wurde, der Wurmgang ist angedeutet, das Fahnenschwingen durch die Reifen muß dem „Rührkübel" des Ober Wölzer Tanzes entsprechen (eine Brückenfigur) und das reihenweise Aufstellen und wieder Auflösen ist ganz eindeutig der sogenannte „Brief" des Ober Wölzer Tanzes. Fast sämtliche Reiftanzbeschreibungen lassen eine verblüffend einheitliche Überlieferung erkennen. Sonderentwicklungen zeigt nur der Münchner Schäfflertanz, der ganz besonders auf Schauwirkung eingestellt ist und der ihm sehr nahe stehende Oppenheimer Küfertanz, ferner einige Tänze des österreichischen Alpengebietes, wie der „Jochtanz", bei dem die Kette dadurch hergestellt wird, daß der Reif dem Vordermann über den Kopf gelegt wird, als ob man ihn einfangen wollte. Eigenartige Züge sind auch im ungarischen Reiftanz aus Erdöbenye enthalten, worauf später zurückgekommen wird (Kap. 6). Der geschlossene Aufmarsch, bei dem man die Reifen einmal aufrecht, einmal waagrecht hält, ist eine Eigentümlichkeit der Zunfttänze. Die Abbildung des Büttnertanzes in Nürnberg von 1833 gibt eine ganz gute Vorstellung von einigen der wichtigsten Figuren (Abb. 14). Ein Fall für sich ist schließlich der Lungauer Reiftanz mit seinen Abspaltungen (Peissenberger Kronentanz) und der „Altbayrische Rittertanz" aus Bruck a. d. Mur. Bei ihnen wirken nämlich auch Mädchen mit. Wohl eine jüngere Entwicklung. Sonst stimmen unsere Reiftänze auch darin mit den Schwerttänzen überein, daß sie bloß von Burschen getanzt werden.

Bereits aus der Analyse des vorhergehenden Kapitels, wo die entsprechenden Schwert- und Reiftanzfiguren nebeneinander gestellt wurden, konnte man die enge Verwandtschaft, ja Wesensgleichheit beider Tanzformen feststellen. Die halboffenen Reifen stehen einfach an Stelle der Schwerter. Aus den besonderen Bedingungen der Reifen sind einige wenige Abweichungen mühelos abzuleiten. Wie ist diese Erscheinung zu erklären?

Was Europa betrifft, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Ketten-Reiftänze von den Schwerttänzen abstammen.[188] Doch sind die Reiftänze nicht alle einfach auf diesen Nenner zu bringen. Die nordamerikanischen Indianer haben z. B. zahlreiche Reiftänze, bei denen ganze Reifen verwendet werden. Ich selbst sah bloß einen solchen Tanz, der einen Teil des zeremoniellen Friedenstanzes bei den Taos bildet, F. Pospišil, der an Ort und Stelle Nachforschungen unternahm, führt noch weitere Belege von den Sioux und verschiedenen Algonquin Stämmen an (Winnebago, Menominee, Chippewa, Ottawa).[189] Diesen Tänzen fehlt die Kette. Aber auch in Europa ist die Kettenform nicht alleinherrschend. Die Schwert-, Stock- und Reiftänze in der baskischen Provinz Guipuzcoa[190] bestehen

[188] Darauf habe ich bereits in meinem Vortrag in London 1931 aufmerksam gemacht, vgl. „Sword Dances and Secret Societies", Journal of the EFDS I, London 1932.

[189] The Hoop dance among European peoples and North American Indians, Congres international des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques Londres 1934.

[190] R. *Gallop*, A book of the Basques, London 1930, S. 186 f.

im allgemeinen aus den gleichen Figuren, nur das Tanzgerät ist verschieden. Nach uralter Morrisart stehen einander zwei Reihen von Tänzern gegenüber. Mit einem Solo jedes einzelnen Tänzers wird begonnen, dann treten sie als Gruppe in Aktion, laufen den „Hey" oder tauschen die Plätze, und schlagen bei jeder Begegnung ihre Schwerter, Stöcke oder Reifen aneinander. Eine geschlossene Kette kommt nicht vor. Die erste Figur heißt denn auch Arkuak oder Arcos Grandes, da in ihr 4—5 Fuß hohe, mit roten und weißen Rosetten und Bändern geschmückte Reifen verwendet werden. Dann kommt eine Figur mit kleinen Stöcken, eine mit größeren Stöcken, dann eine mit Schwertern, die merkwürdigerweise nicht aneinandergeschlagen werden und den Abschluß macht Brokel-dantza oder Escudos (kleine Reifen). Auch in San Sebastian gibt es einen Bogentanz (Danza de los arcos), der keine halbrunden Reifen verwendet, sondern zwei lange Stöcke, die oben durch einen Halbreifen miteinander verbunden sind, also ähnlich den Kroquetreifen aussehen. Abbildungen von Reiftänzen aus Villareal und Valencia (ersterer von Mädchen mit runden Blumenreifen getanzt) bringt auch Capmany S. 404 f. *Pospišil* erwähnt solche Reiftänze noch aus Lecaroz und Betanzos. Über den Sinn der cantabrischen Reiftänze gibt das neue Werk von Violet *Alford* und Rodney *Gallop*[190a] Auskunft. Sie gehören zur Hochzeitsfeier. Das erste Paar stellt die Brautleute dar. Sie tragen weiße Reifen, die anderen färbige. Wohlbekannte Country-dance-Figuren wie Mühlen, Cast-off[190b] usf. bilden den Kern des Tanzes. Sie enden mit einer Promenade unter doppelten Reifen, wobei jeder einen Griff vom Bogen des Partners nimmt. Der Name „Floral Dance of the Mayos and Mayas" darf nicht irreführen, er hat nichts mit Mai zu tun, sondern so heißen die jungen Burschen und jungen Mädchen. Die Reifen stellen am ehesten Triumphbögen dar, die bei der Hochzeitsfeier ja immer wieder auftreten. Man erinnere sich auch des Bogenganges gekreuzter Schwerter bei militärischen Hochzeiten, wenn das Brautpaar die Kirche verläßt.

Vor nicht langer Zeit tauchte auch in England (Lancashire) ein Reiftanz auf, der nur von Männern ausgeführt wird.[191] Dabei haben sie die Gesichter geschwärzt und tragen Schellen unter den Knien. Jeder hält seinen Reifen mit beiden Händen, also ein Reiftanz ohne Kette. Der Kreis wird manchmal zur geraden Linie zusammengeschlagen, wie beim Unterwössner Schwerttanz, außerdem ist eine Stern- oder Mühlenfigur (nach der Fachsprache der Kontratänze) bemerkenswert.

Bei gewissen europäischen Reiftänzen hat man sicherlich davon auszugehen, daß die Reifen mit Grün und Blumen geschmückt sind. Das feierliche Einholen des Frühlings geschieht ja oft in Tanzform, es braucht nur an „Helston Furry Proces-

[190a] The Traditional Dance, London 1935, S. 41 f.

[190b] Die Führer der beiden Reihen biegen — gefolgt von den Übrigen — nach außen zum Gegenzug ab und vereinigen sich wieder, wenn sie am anderen Ende angelangt sind, von wo aus sie wieder zum Ausgangspunkt tanzen.

[191] Nach mündlichen Mitteilungen von Mitgliedern der EFDS.

sional"[192] oder den südholländischen „Cramignon"[193] erinnert zu werden. Singend und die Blumensträuße schwingend bewegt sich die Tänzerkette oder die lange Schlange der Paare durch den ganzen Ort, wobei kein Haus ausgelassen werden darf. Es ist die ausgesprochene Maifeier (Flora Day in Helston am 1. Mai, berittene Flurprozession und Cramignon am zweiten Samstag nach Ostern in Süd Limburg), bei der das frische Grün in den Ort gebracht wird. Tänze mit Sträußen oder Blumengewinden[194] zur Frühlingszeit sind wohl eine der Quellen des Reiftanzes.

Damit ist aber unser Kettenreiftanz noch nicht erklärt. Von dieser Form möchte ich behaupten, daß sie sich aus dem Kettenschwerttanz entwickelt hat. Die Ableitung läßt sich lückenlos durchführen. Einen Fingerzeig geben die englischen Kurzschwerttänze, trotzdem sie ja wahrscheinlich verhältnismäßig jung sind. Die außerordentlich biegsamen Rappers dieser Tänze können zu Halbreifen zusammengebogen werden, was in mehreren Figuren tatsächlich geschieht. Bedenken wir ferner, daß die Schwerter sehr häufig durch Stöcke ersetzt werden (z. B. in der gesamten Kremnitz-Probner Sprachinsel), so gewinnen wir den Übergang. Vom Schwerttanz in Neapel heißt es beispielsweise: „Das Volk tanzt ihn mit bloßen Degen in den Händen, oder statt ihrer, um Unheil zu vermeiden, mit *blumenbekränzten* Stöcken, daher der Name imperticata, Stocktanz. Gewöhnlich heißt er aber intrezzata, der verschlungene Tanz".[195] Die blumenumwundenen Stöcke gemahnen bereits sehr an den Reiftanz. Ersatz der Säbel durch Holzschwerter fand in der letzten Generation bei den Schwerttänzen von Hallein und Laufenbach statt, doch ist dies nicht bloß Gegenwartsverkümmerung. Der Tanz von Hornebeek (Holland) war so wüst, daß der Meier von Hornebeek 1776 befahl, die Schwerter durch Stöcke zu ersetzen, damit kein Unglück geschehe.[196]

Solcher Notbehelf ging aber noch weiter. In Zeche, einem Orte der Probner Sprachinsel, fand ich äußerst dünne und biegsame Stöcke. In der ersten Hälfte des Tanzes hielt man sie gerade, doch in der Mitte, als die Brücke begann, wurden sie zu Halbreifen, wie im Reiftanz zusammengebogen! Ganz dünne, mehr oder minder gebogene Ruten zeigt auch der slowakische Schwerttanz „Podšabljari" in Podzámčok, den Prof. Pospišil filmte.[197] Von hier zum Reiftanz, der etwa $2^1/_2$ m lange biegsame Haselstöcke verwendet, ist nur ein Schritt. Bei verschiedenen Reiftänzen sind die Reifen auch bloß bemalt, nicht mit Blumen geschmückt (Nürnberg 19. Jahrhundert, Erdöbenye, Finnland, Neuhäu).

Das Kerngebiet der österreichischen Reiftänze liegt heute im oberen Murtal (Steiermark). Auch Schwerttänze gab es dort bis in recht späte Zeit bei Schloß Rotenfels (Ober Wölz) und auf dem Maxlonimarkt in Nieder Wölz. Faulheit der Burschen, die den schwierigen Tanz nicht mehr recht einüben wollten, soll am Verschwinden der Schwerttänze schuld sein.[198] Nun machte ein alter Knecht in der Katsch Pater Romuald *Pramberger* die Mitteilung, daß in seiner Jugendzeit ein „Steckenreigentanz" bestanden hätte mit ähnlichen Figuren wie der Reiftanz. Die Stöcke wären jedoch von der Länge eines Gehstockes und gerade gewesen; man legte sie auf die Schulter des Vordermannes. Interessanterweise pflegte man aber die geraden Stöcke mit Gras und Blumen zu umwinden. Wir sehen also die Übergangsformen allenthalben.

Der Steckenreigentanz ist wohl auch mit dem Bericht gemeint, den ich Franz *Wirlinger* verdanke und der aus dem Lungau stammt. Höchst wichtig ist daran, daß er dort als winterlicher Perchtentanz auftritt, bei dem alle Tänzer vorwiegend mit schreckhaften Tierlarven maskiert sind, nur der Kasperl hat sein Gesicht geschwärzt. Wir befinden uns unter den in unseren älplerischen Rückzugsgebieten noch springlebendigen Dämonenläufern. 10 Burschen, ein Kasperl und der Trommelschläger bilden die Gruppe. Jeder trägt einen daumendicken, geraden Haselstock, der mit Tannengrün umwunden ist. Aufeinander reitend und die Stöcke schwingend kommen die Tänzer angetrabt. Am Tanzplatz angekommen, springen die Reiter ab und es beginnt der Kreislauf. Jeder reicht (bei hängenden Armen) seinen eigenen Stock nach rückwärts, während die Linke den Stock des Vordermannes faßt. Nun folgen die typischen Figuren: Durchlaufen unter einem Tor, Your own sword, dann wird der Kreis geöffnet und die Kette läuft — geführt vom Vortänzer — die bei Kulttänzen so häufige Achterschlinge nach verschiedenen Richtungen. Eine Figur stimmt besonders mit dem Halleiner Schwerttanz überein. Die Tänzer stehen in einer geraden Linie neben einander. Nun macht der Erste kehrt und schlängelt sich unter den Stöcken durch, die anderen nachziehend, während die noch in der Linie Stehenden mit Seitwärtsschritten nachrücken. Eine andere auffällige Figur besteht darin, daß der Kreis nach außen gewendet wird, so daß alle der Mitte den Rücken zukehren. Nun wird der Kreis ähnlich wie in Unterwössen zu einer geraden Doppellinie zusammengeschlagen, die aber Rücken gegen Rücken steht. So gehen die Reihen mit Seitwärtsschritten aneinander vorüber und schwenken an den Endpunkten in die andere Reihe ein. Interessant und zum üblichen Bild der Perchtentänze stimmend sind besondere Stampfrhythmen. Die Lungauer Form ist für den ursprünglichen Rahmen der Schwerttänze besonders bedeutungsvoll, weshalb wir sie Auge behalten wollen.

Schon in alter Zeit war man sich über die Zusammengehörigkeit beider Tanzformen im klaren. Die bereits angeführte Beschreibung des Ulmer Schwerttanzes von 1551 berichtet, daß die Burschen bei Tag den Schwerttanz, bei Nacht den Reiftanz aufführten. „Den Raiffdantz hielten sy in aller Gstalt wie den Schwertdantz, hett ain yeder ain halben grienen Rayff in der Hand".[199] Die Abbildung des

[192] *Sharp*, Morris V, S. 96 ff.

[193] D. J. *van der Ven*, Neerlands Volksleven, Arnhem 1920.

[194] Vgl. auch Castleton Garland Dance, *Sharp*, Morris V, S. 103 ff. und „La Pamperruque" in Bayonne (1781), V. *Alford*, The Farandole, Journal of the EFDS 1932, S. 19.

[195] *Müllenhoff*, Zum Schwerttanz, ZfdA XVIII, S. 13.

[196] *Huberts*, S. 64.

[197] Vgl. die Abbildung im Programm zu Pospišils Vortrag auf dem Jubilee Congress Folk-Lore Society, London 1928.

[198] K. *Weinhold*, Aus Steiermark, Zs. d. Vereins f. Vk., Berlin 1898, S. 446.

[199] S. *Fischers* Chronik, Hs. Staatsbibliothek München.

schwedischen Schwerttanzes bei Olaus Magnus 1555 zeigt im Hintergrunde auch die Reiftänzer und im 24. Kapitel des 15. Buches bemerkt der Verfasser ausdrücklich, daß die jungen Männer auch einen anderen Tanz hätten, dessen Ordnung dieselbe sei wie beim Schwerttanz, nur das Tanzgerät sei verschieden und bestünde aus Bogen oder Ringen. Tatsächlich haben wir auch einen Nürnberger Büttnertanz abgebildet, der statt der Halbreifen große geschlossene Reifen verwendet.[200] Die Herkunft dieser Ganzreifen scheint mir der oft dargestellte Zämertanz der Metzger in Nürnberg zu sein,[200a] der gleichzeitig mit dem Schwerttanz der Messerer abgehalten wurde (Abb. 15). Das Verbindungsgerät der Metzger besteht aus kleinen, wurstartigen Lederringen.[201] Für diese Tanzform, die wohl auch mit unserem scherzhaften Kettenreißen gewisse Ähnlichkeiten gehabt haben dürfte, sind Lederringe sehr geeignet, da sie einen guten Halt bieten. Doch ging damit wohl auch ein Figurenschwund Hand in Hand, denn die meisten komplizierten Bewegungen der Schwert- und Reiftänze lassen sich mit einem so kleinen Gerät nicht ausführen. Die S-Schlinge und das Tor sehen wir aber abgebildet. Es scheint überhaupt für die Zunfttänze ein gewisses Schema bestanden zu haben, bei dem nur das Tanzgerät wechselte, während die Figuren ungefähr übereinstimmten. So hielten die Danziger Kürschner ihren bereits im ersten Kapitel geschilderten Reiftanz, später aber den Mohrentanz, bei dem sie lange Flitzpfeile als Bindeglieder benützten. Das Dickicht der Zunfttänze scheint sich durch diese Nachrichten erheblich zu lichten. Wenn wir vom Umzug und Tanz der Zirkelschmiede oder dem Rothgerber Tanz hören,[202] werden wir kaum sehr verschiedene Tanzformen vermuten, eher vielleicht beim „Lustigen Camin- oder Schlotfeger Dantz". Auch der Fahnentanz der Tuchmacher[203] darf besondere Gestalt für sich in Anspruch nehmen; es wäre aber verfehlt, bei den Tänzen der Bäcker, Leinweber, Bortenmacher, Schellenmacher, Plattner, Lederer, Schreiner, Schlosser, Kannengießer, Töpfer usw., die alle belegt sind, nun ebensoviele verschiedene Tanzarten zu vermuten. Mimische Tänze, bei denen einzelne Handwerke nachgeahmt werden, wie beim Schustertanz, entspringen gewöhnlich nicht dem Kreis der Schuster. Auch der Text dieser Singtänze verrät ihre außerständische Herkunft.

Reiftanz und Schwerttanz werden sehr häufig zusammen erwähnt, so in *Köln* 1487,[204] *Nördlingen* 1579[205] und *Burghausen* 1659;[206] in *Nürnberg*,[207] *Ulm*, *Zwikkau*[208] und *Breslau*[209] folgten Reiftänze auf die Schwerttänze, genau wie heute noch in *Unterwössen*. Schwerttanz und Reiftanz wechseln übrigens in ländlicher Überlieferung sehr häufig. So führten die Ammergauer 1574 und 1584 beim Kloster Ettal den Schwerttanz auf, 1576 aber den Reiftanz.[210] Aus hessischen Rechnungen ist zu ersehen, daß die Alsfelder 1578 den Bügeltanz hielten, 1591 aber den Schwerttanz, 1608 einen Schwert- und Leuchtedanz, 1614 wieder den Bügeltanz.[211] In der Tambacher Gegend (Thüringen) war der Reiftanz unter den Burschen üblich, 1583 aber wurde er wieder durch den Schwerttanz verdrängt.[212] Ein weiterer Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Formen ist das gereimte Spiel der steirischen Reiftänze, das mit dem Schwerttanzspiel völlig übereinstimmt und nur noch etwas breiter ausgeführt ist.

Alle Nachrichten lassen auch für den Reiftanz eine dem Schwerttanz völlig gleiche Umwelt erkennen. Das Aufführungsdatum ist gewöhnlich Fastnacht oder sogar Weihnachten (Zerbst). Als Heischegang tanzen ihn die Münchner Schäffler vom Morgen bis zum Abend, vom Hofe der kgl. Residenz bis zum letzten Münchner Großbräu. Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts dauerten die Umzüge der Schäffler 14 Tage, früher gar vier Wochen![212a] Genau so hielten es die Züricher Küfer. Auf dem Lande aber konnten Reiftanz und Schwerttanz bei diesen Gelegenheiten wechselweise für einander eintreten.[213] Die Zusammengehörigkeit beider Formen liegt auf der Hand.

Selbst in Spanien ist der Kettenreiftanz nicht ganz unbekannt, eine schöne Bestätigung dieser Ableitung. Violet *Alford* machte mich auf den „Ball de les Cercolets" in Villafranca del Penadés (südlich von Barcelona) aufmerksam. Ich verdanke ihrer Freundlichkeit auch ein Bild der interessantesten Figur „La Campana" (die Glocke, Abb. 17). Sechs Tänzer in der üblichen weißen Kleidung mit einem farbigen Schurz, Schellen an den Beinen und gekreuzten Bändern über den Schultern bilden die Reifenkrone. Auf dem Scheitelpunkt der gekreuzten, blumenumwundenen Reifen steht wie in Nürnberg der Anführer, der seinen eigenen Reifen erhoben mit beiden Händen hält. Seine Leute begrüßen ihn mit einem Vers, dessen letzte Worte „Visca Sant Felix Martir i la Verge Maria" lauten.

---

200 Das Nürnbergische Schönbartbuch, nach der Hamburger Handschrift hg. von Karl *Drescher*, Weimar 1908.

200a Beeinflussung durch das Büttnergewerbe wäre gleichfalls denkbar.

201 Ebda. Abb. 2; ferner in zahlreichen anderen der vierzig Schembarthandschriften.

202 Verzeichnis von Nürnbergischen topographisch-historischen Kupferstichen und Holzschnitten, gefertigt von C. M. Müller, Nürnberg 1791, S. 165.

203 Siebenkees, Materialien zur Nürnberg. Geschichte III, S. 217.

204 G. *Liebe*, Der Schwertt. d. dt. Handwerker, Zs. f. histor. Waffenkunde III.

205 K. *Trautmann*, Schwerttänze in Ulm, Dinkelsbühl, Nördlingen und München, Alemannia XIV, S. 185.

206 Sieber, Zunftfeste, Mitteil. d. Ver. f. sächs. Vk. V, S. 339.

207 *Müllenhoff*, Festgaben S. 120.

208 F. M. *Böhme*, Geschichte des Tanzes in Deutschland I. S. 65.

209 *Feit*, Schwerttänze u. Fechtschulen in Schlesien, insbesondere in Breslau, Zs. d. Vereins f. Gesch. u. Altertum Schlesiens, 38. Bd., S. 186.

210 *Moser*, Bayerischer Heimatschutz 1931, S. 66.

211 H. *Hepding* in der Besprechung von Meschkes Buch, Hess. Bl. f. Vk. Bd. 30/31.

212 *Heldmann*, Mittelalterl. Volksspiele, Neujahrsbl., hg. v. d. histor. Kommission f. d. Provinz Sachsen 32, Halle 1908, S. 30.

212a Noch 1858 tanzten sie vom 10. Jänner bis zum 7. Februar. Im Jahre 1683 enthält das Ausgabenbuch des Herzogs Max Philipp eine Eintragung, die sich auf die Schäffler bezieht, welche am Faschingdienstag vor seinem Palais *fochten*, also offenbar auch Schwerter verwendeten.

213 Übrigens tanzten die Frankfurter Bierbrauer 1723 den Schwerttanz und nicht den Reiftanz, wie zu erwarten gewesen wäre, doch hatten sie 2 Reifenschwinger.

Mir scheint dieser Beleg in mehrfacher Beziehung wichtig. Heute ist in Catalonien natürlich alles mit Heiligen verknüpft. Trotzdem dürfte der Augenblick der Erhebung eine religiöse Bedeutung gehabt haben, die natürlich dann christianisiert wurde. Anschließend an den ersten, von allen gemeinsam gesprochenen Vers rufen verschiedene Tänzer „dichos", das sind Stegreifverse oder auch überlieferte Strophen, die sich auf örtliche Dinge beziehen. Ein erstaunliches Seitenstück zu den Reiftänzen im oberen Murtale. Dort werden ja zum „Häusl" Reiftanzlieder gesungen, die nicht selten auch aus Vierzeilern bestehen. Zufall oder Reste einer alten Überlieferung, die zum Kult gehörte? Vielleicht ehemals eine Anrufung des auf der Krone stehenden Mannes, der offenbar etwas Besonderes darstellte? Hier ist ein schönes Feld für den Widerstreit der Meinungen. Denn die Rationalisten werden natürlich erklären, daß sich irgendwelche Worte oder Lieder ganz selbstverständlich an den Stillstand dieser Schaufigur anschlossen um die Pause auszufüllen. Erwähnen möchte ich aber doch, daß die Cercolets 1884 zum Klang von Flöte und Trommel auch eine „Moxiganga" hielten, bei der Teufel erschienen. Was wir darunter zu verstehen haben, ist nicht ganz klar. Moxiganga meint gewöhnlich eine mimische Darstellung der Leidensgeschichte in der Karwoche. Jedenfalls bezieht es sich auf etwas Religiöses. Els Cercolets könnten ein höchst wichtiges Verbindungsglied zur alten Kultschicht darstellen. Wertvoll ist der Tanz auch, da durch ihn auch in Spanien der Kettenreiftanz dem Kettenschwerttanz an die Seite tritt. Die Glockenfigur ist übrigens bereits 1716 erwähnt.

Historisch gesehen taucht der Reiftanz schon außerordentlich früh auf, nämlich 1412 in Bautzen.[214] Daran schließt sich die Münchner Tradition von 1463 bis 1935 und hoffentlich so lange, als es durstige Kehlen und damit Schäffler in München gibt. Der dritte Reiftanzbeleg aus dem 15. Jahrhundert ist das Verbot in Köln 1487. Die Ableitung vom Schwerttanz muß also sehr weit zurückliegen, *was ein viel größeres Alter des Schwerttanzes als die erste sichere Erwähnung von 1389 voraussetzt.* Abgesehen von den Reiftänzen in *Halle, Dessau, Meran*[215] und Frankenhausen, für die ich bislang noch keine genauen Daten finden konnte, läßt sich für die mir bekannt gewordenen Reiftänze die in der Anmerkung wiedergegebene Tabelle zusammenstellen.[216] Nur an drei Orten reichen die Kettenreiftänze über das germanische Sprachgebiet hinaus: Spanien, Erdöbenye (Nordungarn) und Lubietová (Libethen im Distrikt der alten deutschen Bergwerkstädte Neusohl und Altsohl). In den beiden letzten Fällen ist deutscher Einfluß so gut wie sicher. In Finnland handelt es sich um schwedisches Sprachgebiet.

Einen Reiftanz, allerdings ohne Kettenfassung, gibt es auch in Frankreich „La danse des treilles". Seine Heimat ist die Languedoc (Montpellier, Pezenas, Toulouse, Béziers). Zwischen 12 und 100 Personen nehmen an diesem Reiftanz teil, dessen sämtliche Figuren in Paaraufstellung getanzt werden. Bursch und Mädel halten ein Ende des zwischen ihnen befindlichen Reifens und zwar auf einer Zeichnung von 1852 mit den inneren Händen, auf einer anderen, bedeutend älteren Zeichnung aus Montpellier mit den äußeren Händen, so daß sich der Bogen über beiden wölbt. Das letztere Bild ist auch dadurch interessant, daß hinter 4 Oboisten und 4 Trommlern ein tänzelndes Hobbyhorse abgebildet ist, dann kommen 3 Tambourinträger, ein Tanzführer und dahinter die eigentlichen Tänzer in zwei Doppelreihen nebeneinander. Der Tanz hat offenbar alte Überlieferung. Seine älteste Erwähnung stammt aus dem Jahre 1503 aus Montpellier, wo er zu Ehren des Erzherzogs Philipp, des Schwiegersohnes Ferdinands des Katholischen vorgeführt wurde. Es gab eine Zeit, wo sie auch Masken trugen. Der Schritt ist hüpfend. So viel ich über den Tanz erfahren konnte,[216a] besteht er aus 12 Figuren. Burschen und Mädchen

[214] *Sieber*, Zunftfeste, S. 30.

[215] Der „Dinzeltag" der Meraner Bindermeister wurde ursprünglich am 4. Dezember abgehalten, jedoch später der Witterung wegen auf Urbani (25. Mai), das Fest des Schutzheiligen der Faßbinder, verlegt. Der Reiftanz soll dem Münchner Schäfflertanz geglichen haben. Nach einem in Bozen beim Gärbermeister Wobsmer befindlichen Bilde trugen die Binder rote Jacken und rote Hosen, weiße Binden und runde, den Czakos ähnliche Hüte, die mit roten und weißen Zacken bemalt waren. O. *Reinsberg-Düringsfeld*, Culturhistorische Studien aus Meran, Leipzig 1874, S. 127. Eine Photographie dieses Bildes von 1769, die mir durch einen Zufall zu Gesicht kam, zeigt ein fünf Glieder tiefes gewaltiges Viereck von Uniformierten, in dem sich außer der Musik, Fahne und einigen Würdenträgern ein Ring von 12 Tänzern befindet, die untereinander durch Reifen verbunden sind. Ein Reifenschwinger steht in der Mitte des Kreises.

[216] *Bautzen* 1412; *München* 1463 bis Gegenwart, zuletzt 1903, 1908, 1914, 1921, 1928; 1931, 1935; *Köln* 1487 und vorher; *Bern* 1506, 1576, 1794, 1819, 1822; *Zwickau* 1518; *Esslingen* Anfang bis Mitte des 16. Jhs.; *Weiden* (Bayern) 1536; *Straßburg* 1538, 1744, 1772; *Pfarrkirchen* (Bayern) 1545; *Ulm* 1551, 1745, 1747, 1775, 1782, 1783, 1802; *Eger* 1555, 1568, 1575, 1579, 1582, 1593; *Schweden* 1555 und vorher; *Bayreuth* 1557; 1623; *Görlitz* 1565; *Unterammergau* 1576; *Alsfeld* (Hessen) 1578, 1614; *Dinkelsbühl* 1579; *Tambach* und Gegend um *Eisenach* 1580 und vorher; *Oberglein, Arnshain* (Hessen) 1589; *Laufen* a. d. Salzach 1582, 1602, 1604, 1612; *Steyr* 1590; *Dachau* 1597; *Schongau* 1597; *Hüttenberg* 1604 und vorher, 1762 bis Gegenwart, zuletzt 1914, 1924, 1927, 1930; *Wormeln* 1608; *Stein* (Hessen) 1608; *Braunschweig* 1608; *Breslau* 1620, 1853, *Danzig* 1646, 1698; *Frankfurt a. M.* 1658, 1706, 1711, 1740, 1745, 1838; *Burghausen* 1659 und vorher; *Dresden* 1660, 1726, 1790; *Basel* 1688, 1696, 1724, 1754, 1769, 1775, 1776, 1783, 1792, 1806, 1850; *Nürnberg* 16. Jh., 1704, 1763, 1775, 1833; *Heilbronn* 1705; *Zerbst* 1717, *Dessau* zuletzt 1748; *Zittau* 1752; 1777; *Genf* 1752; *Ettenheim* (Baden) 1757; *Bozen* 1769; *Augsburg* 18. Jh., 1829; *Memmingen* 1707, 1762, 1781; *Freiburg i. Br.* 1772, 1805; *Hallein* bis Ende des 18. Jh.; *Finnland* 1776, 1860, 1900; *Erfurt* 1801, 1804, 1808, 1848; 1894; *Halle* 1814; *Leipzig* 1827; *Regensburg* 1830; *Salzburg* Anfang des 19. Jh.; *Kaufbeuren* 19. Jh.; *Agnetheln* (Siebenbürgen) 19. Jh.; *Ostpreußen* (vor dem Weltkrieg); *Oppenheim* alljährlich bis Gegenwart; *Erdöbenye* (Nordungarn) Gegenwart; *Lubietová* (Slowakei) Gegenwart; *Oberes Murtal: Ober Wölz, Pöllau, Ranten, Krakau, Schöder, Tamsweg, St. Georgen* ob Murau, *Karchau, St. Lambrecht, Unzmarkt, Oberzeiring, Bruck* a. d. Mur überall bis Gegenwart; *Würzburg* 1928; *Peißenberg* Gegenwart.

[216a] Die Broschüre „La danse des treilles" von M. *Troubat* (Montpellier 1912) war mir leider nicht erreichbar. Auszüge daraus bringt *Guy le Floch* in den Volkstanzsonder-

haben ihre Vor- und Nachtänzer, außerdem gibt ein nicht in der Reihe stehender Tanzführer die Zeichen zum Beginn und Ende, Wiederholungen und Takt. Die Begleitung bilden Gesang, Oboen und Trommeln. Nach einem Aufmarsch und Drehung der Paare entsteht ein Bogengang, unter dem die hinteren Paare durchgehen. Dann werden die Rollen getauscht. Ferner konnte ich ermitteln, daß die Tänzer bei einer weiteren Figur in zwei Gruppen stehen, die einander zugewandt sind (auch paarweise). Außerdem gibt es den Kreisgang, die Achterfigur, die dadurch entsteht, daß zwei Kreise einander berühren, die Formation „d' un dais", bei der immer 2 Burschen und 2 Mädchen einen Reifen zwischen sich halten, und schließlich die Schlange, bei der alle Paare hintereinander gereiht sind und wellenförmige Bewegungen ausführen, als ob sie Glieder einer großen Schlange wären. Die Reifen mit ihrem Bänder- und Blumenschmuck sollen in der Erntezeit Weinranken sein. Nach Ansicht der französischen Fachleute steht dieser Reiftanz auch mit Erntebräuchen in Verbindung. Seiner ganzen Eigenart nach gemahnt er an gewisse spanische Reiftänze. Entfernte Ähnlichkeit mit Auflösungsformen, wie dem Lungauer Reiftanz ist vorhanden, doch das wichtigste Merkmal, die Kette, fehlt.

Tanznamen sind oft irreführend. Der Reichtum an Typen (nicht Spielarten) vermindert sich beträchtlich, wenn die Zusammengehörigkeit der oft unter den verschiedensten Namen erscheinenden gleichartigen Tänze erkannt wird. Ein solcher Fall ist auch der oft erwähnte Laternentanz, hinter dem sich einfach unser Reiftanz verbirgt, bloß mit besonderen Beleuchtungseffekten infolge nächtlicher Aufführung. So wird vom Reiftanz der Danziger Kürschner berichtet, daß die 40 Tänzer brennende Kerzen in den Kronen hatten. Der Breslauer Laternentanz war ein Reiftanz, bei dem die Tänzer Laternen auf dem Kopfe trugen, wie übrigens auch beim Reiftanz der Halleiner Küfer[217] und dem Reif- oder Laternentanz in Eger 1593.[218] Die Wirkung ähnelte wohl dem Ebenseer Glöcklerlaufen.[219] Beim „Ritter oder Reiftanz" in Bruck an der Mur hingen Lichter (zuletzt Glühbirnen) in den Reifenbogen.

Eine besondere Eigenheit der Reiftänze ist das Schwingen eines kleinen Ganzreifens, in dem ein bis drei gefüllte Weingläser stehen, aus denen nichts verschüttet werden darf. Von diesen Kunststücken hören wir aus München, Nürnberg, Straßburg, Oppenheim, Unterwössen, Dresden, Frankfurt, Bern, Seedorf (Schweiz), Basel, Bozen, Meran, Genf, Erfurt, Zerbst, Hallein, Erdöbenye und Agnetheln. Eine sehr einheitliche Überlieferung also in weitem geographischem Raum. Man könnte in dieser Figur bloß ein besonderes Schaustück der Böttcherzunft sehen. Mustern wir aber die verschiedenen Reiftanzbeschreibungen, so fällt eine häufig wiederholte Angabe auf: Sie haben keine Fahne, und ist es doch der Fall, wie in Straßburg, so wird dies ausdrücklich hervorgehoben. Das dürfte uns auf die richtige Erklärung des Reifenschwingens führen. *Es ist nichts anderes, als der Ersatz für das bereits geschilderte Fahnenschwenken der anderen Zünfte.* Der Reifenschwinger vollführt denn auch fast genau dieselben Bewegungen, wie der Fahnenschwenker. Wenn der Fahnenträger beim Halleiner Schwerttanz auf die vereinigten Schwerter tritt, um sich zu zeigen, so bringt der Reifenschwenker das Kunststück zuwege, seine Fertigkeit sogar auf solch schwanker Unterlage, wie der Reifenkupel zu zeigen. In seiner Encyklopädie der Leibesübungen (III, S. 291) erwähnt *Vieth*, daß der Reifenschwenker noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf den Gipfel des schwachen Gewölbes kletterte, welches die Reifen bilden, „und schwingt oben siegreich das Glas Wein im Reifen. Zwei heben ihn auf ihren verschlungenen Händen, er steigt auf ihre Schultern, von da auf die Mitte der Reifenkuppel, welche ein handfester Mann unterstützt". Sogar ohne diese Unterstützung sehen wir ihn auf Straßburger und Nürnberger Bildern auf den Reifen stehen (Abb. 16).

Bemerkenswert ist schließlich noch die nach unten gewandte Reifenkuppel, in der ein Mann steht und „aufgelüpft" wird (Basel, Straßburg und Unterwössen). Der Stich von M. *Weiß* zeigt den Narren im Augenblick des Werfens hoch über den Häuptern der übrigen Tänzer schwebend. Als gefährliches Kunststück übten die Schwerttänzer in Bilk (Westfalen) noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts den ganz ähnlichen Lufttanz: „Nach diesem Reigentanz nahmen die acht Schwertmänner unter der großen Bodenluke Aufstellung. Dabei legten sie die vier Schwerter kreuzweise übereinander, so daß etwa das Bild eines Sternes entstand. Auf ein bestimmtes Zeichen der Trommel sprang nun der Vortänzer auf das Schwerterkreuz. Indem nun die Schwerttänzer ihren Vortänzer unter dem Schlage der Trommel einige Male auf- und abgewiegt hatten, warfen sie ihn wieder auf ein bestimmtes Trommelzeichen mit einem mächtigen Ruck in die Höhe, oben durch die Balkenluke bis an die Querhölzer des Hauses. Ein gewaltiger Sprung. An den Querhölzern hingen einige Würste, ein Stück Speck oder dergleichen ... War der Vortänzer geschickt, so riß er im Sprunge einiges ab. Nicht selten kam es vor, daß der Vortänzer oben auf den Querhölzern für eine Weile Platz nahm. Währenddessen tanzten die übrigen auf der Diele in der Runde, immer im Takt der Trommel. Erst wenn sie sich wieder unter der Bodenluke aufstellten, ließ sich der kühne Vortänzer herunterfallen, hindurch durch die Bodenluke, um unten von den Schwerttänzern aufgefangen zu werden."[220] Bei besonderen Anlässen, wenn z. B. im Hause eine Geburt stattgefunden hatte, wurde der Tanz durch die Bodenluke auch wiederholt. Trotz der besonderen Ausbildung werden wir dieses Auflüpfen ebenso wie das Lüpfen des Narren in der nach unten gewendeten Reifenkuppel mit dem „Prellen", „Hissen", aber auch der Schwerterhebung in Zusammenhang zu bringen haben, was in späteren Abschnitten weiter verfolgt werden soll.

heften der Archives Internationales de la Danse (Dezember 1934 und November 1935), wozu ich von dem gleichen Forscher auch briefliche Ergänzungen erhielt.

[217] *Hartmann-Abele*, Volksschauspiele, *S. 131*.

[218] H. *Gradl*, Deutsche Volksaufführungen, Mitteil. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 33. Jg. 1895, S. 152: „1582 Item den Burgers Sönen wegen des Raifftanz am tag, vnd zunachts des Latterntanz verehrt 15 fl."

[219] Schwerttänze bei Fackelschein: Steiermark, Hallein, Lambach.

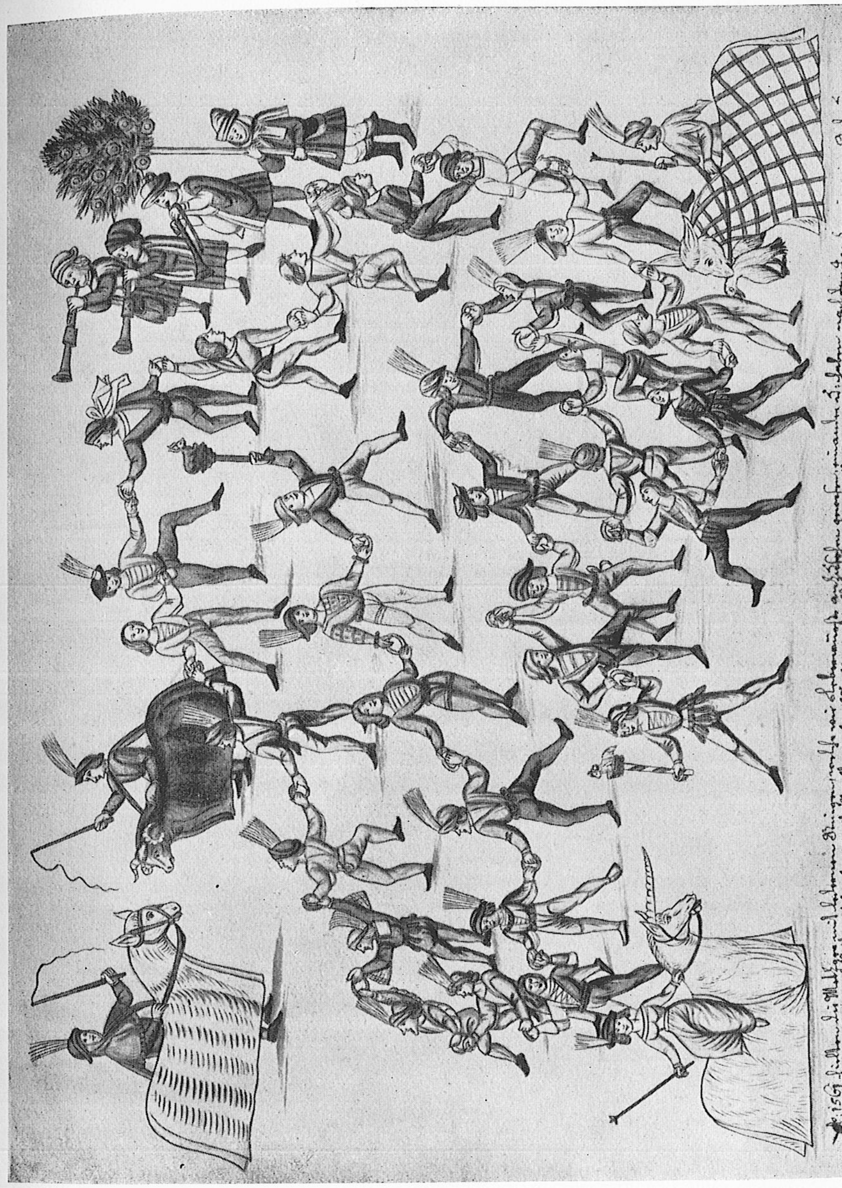
[220] Heimatblätter der Roten Erde II (1921), S. 178 = *Meschke*, S. 92.

6. DIE GEOGRAPHISCHE VERBREITUNG DES SCHWERTTANZES

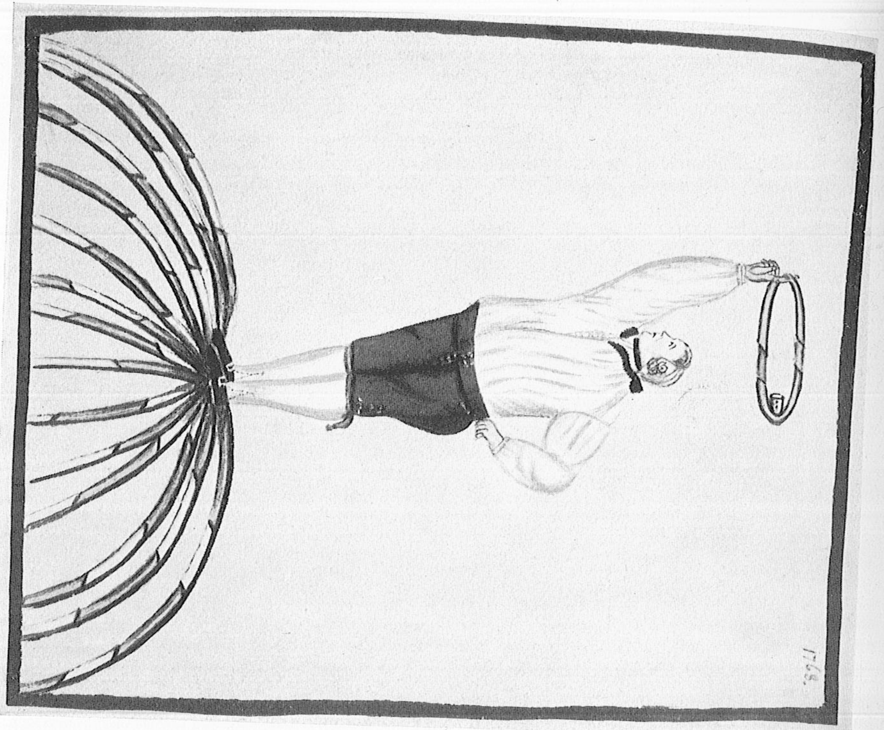
Die bisher besprochenen Schwerttänze werden in einer Weise ausgeführt, die wir von einem Waffentanz nicht erwarten; ist doch das Schwert nur Bindeglied um die Tänzer zu einer Kette zusammenzuschließen. Nun liegt es aber gewiß nicht in der Idee des Schwertes, daß man es mit der bloßen Hand bei seiner scharf geschliffenen Spitze faßt, was aber jeder Tänzer mit dem Schwert seines Vordermannes zu tun gezwungen ist. Es gilt also zu sehen, ob sich diese auffällige, nicht waffengerechte Form der Schwertkette irgendwie geographisch und vielleicht auch völkisch abgrenzen läßt.

Aus dem Gange der Untersuchung ist bereits zu entnehmen, daß sich Schwerttänze der „Spitz- und Knauf"-Form (hilt and point) über weite geographische Räume erstrecken. Außer Deutschland, Österreich, Holland und der Schweiz wurde sowohl England und Schweden, Spanien, Italien, Frankreich und westslavisches Gebiet erwähnt. Also eine allgemeineuropäische Form? Tragen wir uns sämtliche Kettenschwerttänze in eine Karte ein, so ergibt sich ein sehr interessantes Bild: Deutschland, Österreich, Holland und die Schweiz sind dicht mit Belegen übersät, ebenso Nordengland. Die Tschechoslowakei zeigt im Kerngebiet deutsche und slovakische Beispiele; dabei bildet die Kremnitz-Probner Sprachinsel einschließlich der slavischen Umgebung eine geschlossene Gruppe. Weiter im Osten stoßen wir nur auf die deutschen Enklaven von Deutsch-Mokra und Siebenbürgen. Jugoslavien hat — soweit die Tänze erforscht sind — drei Schwerttänze auf den Nachbarinseln Lagosta und Korčula, von denen zwei dem Kettentanztypus angehören, sonst weit und breit nichts dieser Art. Italien beginnt im Süden mit der fraglichen „Intrezzata" (der Fechttanz in Messina kommt für unsere Karte nicht in Betracht). Ungefähr an die Zentralgruppe könnte man drei Kettenschwerttänze in den südlichen Alpen anschließen, zwei auf der italienischen Seite in Fenestrelle und Vicoforte und der dritte in Frankreich, der berühmte Ba'cubert in Pont de Cervières bei Briançon. Frankreich ist im übrigen ein weißer Fleck. Erst in Spanien setzen die Kettenschwerttänze wieder ein und zwar bereits mit dem baskischen Gebiet, wo nach einer brieflichen Mitteilung von Violet *Alford* kürzlich solche Formen entdeckt wurden. Im übrigen sind Kettenschwerttänze aus Galicia, Asturien und Andalusien bekannt. Merkwürdig sparsam sind die Belege aus dem europäischen Norden. Der Schwerttanz von Papa Stour auf den Shetlands-Inseln bildet gewissermaßen die Brücke nach Skandinavien. Dort ist aber nur ein Schwerttanz in Kopenhagen zu belegen, ferner drei schwedische Schwerttanzmanuskripte des 17. Jahrhunderts. Olaus Magnus berichtet aber, daß der Tanz im 16. Jahrhundert allgemein üblich war. Heute lebt außer dem finnischen Reiftanz nichts mehr davon. Der norwegische Schwerttanz ist freie Konstruktion.

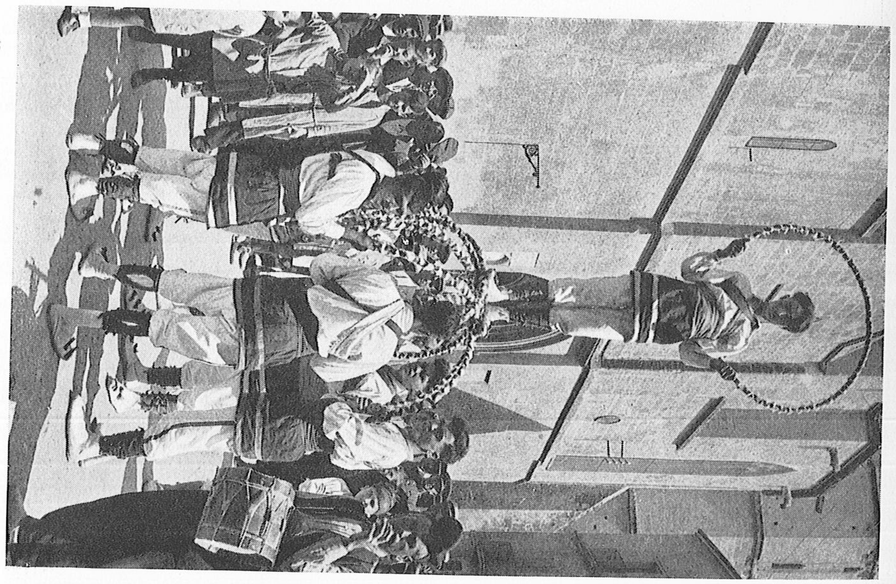
Welche Schlüsse dürfen wir aus dieser Karte ziehen? Zunächst müssen wir uns vor Augen halten, daß die deutschen Gebiete, Holland und England bei weitem



15. Der Fastnachtstanz der Metzger in Nürnberg 1561
(nach einer Schembarthandschrift; man beachte die Attrappenreiter)



16. *Reifenschwinger auf der Reifenkuppel (Nürnberg 1768)*



17. *Els Cercolets (Catalonien)*

genauer untersucht sind, als die meisten übrigen Länder. Es ist möglich, daß eine ebenso gründliche Nachforschung auch z. B. in Frankreich wenigstens historische Belege ans Licht bringt. Leider liegt die französische Volkskundeforschung z. T. noch recht im Argen. Was sicher zu sein scheint, ist die Abgrenzung im Osten. Dort geht die Grenze durch slavisches Gebiet und zwar nicht allzuweit von der direkten deutschen Einflußzone. Um entscheiden zu können, ob der Kettenschwerttanz eine Schöpfung germanischen Geistes ist — die von *Meschke* vertretene Ansicht — oder allgemeinere Grundlagen hat, müssen wir uns zunächst eine eingehende Kenntnis der Waffentänze bei den verschiedenen Völkern Europas erwerben.

Skandinavien

Für *Schweden* ist der Bericht *Olaus Magnus'* maßgebend.[221] Wir erfahren aus ihm, daß in Göta- und Svealand Jünglinge in großer Zahl 8 Tage vor der Faschingszeit zu üben pflegten, um den Tanz dann öffentlich aufzuführen.[222] Da die Abbildung nur 6 Tänzer zeigt, was auch durch die sechseckige Rose bestätigt wird, so ist die große Zahl nur auf die weite Verbreitung des Tanzes zu beziehen. Zuerst tanzte man ohne Fassung, wobei die noch in den Scheiden steckenden Schwerter mit der Spitze nach oben gehalten wurden, wie dies auch der Holzschnitt zeigt (Abb. S. 82). Triplicem gyrum kann den gewöhnlichen Tanz in der Runde oder in Schlangenwindungen bedeuten, der sehr häufig die Einleitung bildet. Die Schwerter werden hierauf entblößt, abermals aufwärts gestreckt getragen, dann aber wird das Tempo gemäßigt und die Schwertkette geschlossen, so daß der eine den Griff, der andere die Spitze hält. Das Sechseck, das nun gebildet wird, trägt wie in Deutschland den Namen Rose. Das gleichzeitige rasche Zurückziehen aller Schwerter geschah genau wie in England. Nun werden die Schwerter abermals erhoben, so daß eine quadrata rosa über dem Haupte eines jeden entsteht. Das Tempo des Tanzes steigert sich und zuletzt schlagen alle die Schwerter zusammen und beenden den Tanz mit einem Rückwärtssprung. Flöten, Trommeln und Gesang bilden die Begleitung und der Takt ist zunächst langsam und feierlich, steigert sich aber

[221] Historia de gentibus septentrionalibus, Rom 1555, Buch 15, Kap. 23.

[222] Kap. 23: „Ante etenim tempus eiusdem carnisprivii octo diebus continua saltatione sese adolescentes numerose exercent, elevatis scilicet gladiis sed vagina reclusis, ad triplicem gyrum. Deinde evaginatis itidemque elevatis ensibus, postmodum manuatim extensis, modestius gyrando alterutrius cuspidem capulumque receptantes, sese mutato ordine in modum figurae hexagoni fingendi subiiciunt, quam rosam dicunt; et illico eam gladios retrahendo elevandoque resolvunt, ut super unius cuiusque caput quadrata rosa resultet; et tandem vehementissima gladiorum laterali collisione, celerrime retrograda saltatione determinant ludum. Quem tibiis vel cantilenis, aut utriusque simul, primum per graviorem, demum vehemetiorem saltum et ultimo impetuosissimum moderantur. Sed haec speculatio sine oculari inspectione vix apprehenditur quam pulchra honestaque sit, dum unius parcissimo praecepto etiam armata multitudo quadam alacritate dirigitur ad certamen." Pyrrhischer Schwerttänze wird im 24. Kapitel Erwähnung getan: „Sunt etiam bellicrepae armorum saltationes, quae clypeis, ac ensibus, tibicinis moderatione tardius, vel celerius variantur ad saltum."



Der schwedische Schwerttanz (nach Olaus Magnus)

zuletzt bis zu schwindelnd schneller Bewegung. Wer dies nicht mit eigenen Augen sah, kann sich den schönen Anblick nicht vorstellen, den diese bewaffnete Schar bietet, die sich auf den kurzen Befehl eines Mannes rasch in diesem Spiel bewegt, sagt Olaus Magnus. Sogar Geistlichen ist es erlaubt, daran teilzunehmen, weil die Ausführung „honestissima ratione" geschieht. Es ist daher fraglich, ob bei dieser Beschreibung an einen eigentlichen Volksbrauch gedacht werden kann, an den sich Narrenszenen und verschiedene andere Bräuche heften, die von der Kirche eher bekämpft wurden. Wie auch beim finnischen Reiftanz ergibt sich wahrscheinlich ein Scholarenmilieu. Daneben können solche Tänze als Volksbrauch freilich auch bestanden haben, was die große Zahl nahelegt.[223]

Aufschlußreich ist auch die im nächsten Kapitel angefügte Beschreibung des Reiftanzes,[224] der in derselben Ordnung gehalten wurde wie der Schwerttanz und zu dem man Lieder von den Taten der Helden sang. Der Anführer wird hier „König" genannt, wie in so vielen anderen Schwerttänzen. Auch die Rose kommt vor und zur Erhöhung des festlichen Eindruckes werden Schellen unter die Knie gebunden, was wohl aus dem Volksbrauch stammt.

---

223 Heischegänge der Schüler mit irgendwelchen Aufführungen schließen sich ja oft an Volksbräuche an.

224 Buch 15, Kap. 24: „Alia enim iuvenum exercitatio est, ut certa lege arcualem choream ducant et reducant, aliis quidem instrumentis, sed eadem ut gladiatorum saltantium disciplina reducta, arcubus enim seu circulis inclusis, primum modesto cantu heroum gesta referente vel tibiis aut tympanis excitati, gyrando incedunt seque dirigentis, qui rex dicitur sola voce reducunt. Tandem solutis arcubus aliquantulum celerius properantes mutua inclinatione conficiunt, veluti alias per gladios, rosam, ut formam sexangularem efficere videantur. Utque id festivius sonoriusque fiat, tintinnabula seu aereas campanulas genu tenus ligant."

Dies ist geeignet, unsere Vorstellung vom schwedischen Schwerttanz zu bereichern, da dergleichen Lieder — wenigstens für den langsameren Anfangsteil — auch hier anzusetzen sind. Diese getanzten Balladen sind aber in Skandinavien ein Haupttypus, von dem eine große Reihe prachtvoller Tanzlieder überliefert ist. Heute besteht die ungebrochene Tradition nur mehr auf den Fär Öern. Im Vergleich zum südlichen Kettentanzgebiet (Balkan) treten die lyrischen Texte hinter den epischen zurück. Heute noch singen die Färinger von Sigurd, Brünhild, Karl dem Großen, Olaf Trygvason usw.[225] Lieder von 300 Strophen sind keine Seltenheit. Ob die Schwerttänzer des Olaus Magnus nun auch selbst sangen, ist freilich nicht sicher. Die zuletzt äußerst rasche Tanzbewegung spricht eher dagegen. Auch der Färinger kann wohl bei seinem Singtanz in Ekstase geraten, doch wird das Tempo des Tanzes dadurch nicht überrasch. Beim finnischen Reiftanz singt ein nicht tanzender Chor.

Da der finnische Reiftanz den Schwerttänzen besonders nahe steht, seien hier kurz seine Figuren angegeben.[226] Mindestens 12 Tänzer bilden die übliche Reifenkette. Während dreier Verse wird langsam im Kreis mit der Sonne gegangen und am Schluß jedes Verses springt jeder über seinen Bogen, wie in „your own sword." Nun bilden Nr. 1 und 12 ein Tor und ohne den Ring zu lösen, gehen Nr. 6 und 7 mit vorgestrecktem Bogen durch dieses Tor, drehen sich nun mit dem Rücken gegeneinander nach außen, führen ihren Bogen über die Pforte und ziehen alle anderen nach, bis jeder wieder auf seinen früheren Platz kommt. Dann bilden 6 und 7 das Tor und 1 und 12 gehen durch, dann steht das Tor zwischen 3 und 4, und 9 und 10 gehen durch, und umgekehrt. Die letzte Figur ist identisch mit dem „Brief" im Oberwölzer Reiftanz. Herr Pastor Wirén in Borgå erzählte mir, daß er den Tanz noch in seiner Schulzeit getanzt habe und übermittelte mir auch ein Bild davon (Abb. 12). Eine andere Abbildung eines sicherlich in ziemlich raschem Takte getanzten finnischen Reiftanzes stammt aus dem Jahre 1776.[227] Die etwas wirre Zeichnung gibt freilich mehr den allgemeinen Eindruck eines solchen Tanzes, als eine bestimmte Figur wieder.

Knud *Kannik* (Kopenhagen) hat auf Grund der Beschreibung bei Olaus Magnus eine recht interessante Rekonstruktion des nordischen Schwerttanzes versucht. Die epischen Lieder, die Olaus Magnus erwähnt, gaben ihm die Anregung, den Schritt der Fär Öertänze zu verwenden. Ein Vorsänger steht abseits und singt zum Tanz der 6 Gesellen eine der altdänischen Balladen. Die gevierte Rose ist so gelöst, daß

---

225 Wenn auch die Textfassung manchmal jung ist, bedeutet das keinen Einwand gegen das Alter der Tanz- und Sangesweise.

226 B. E. *Hollmerus*, En djäknedans; Finskt Museum, utg. av Finska Fornminnesföreningen, 9. Jg. 1902, S. 25ff. Die Texte der zum Tanz gesungenen Lieder sind Piae cantiones, lateinische Schullieder, veröffentlicht von Klemming. Vgl. auch T. *Norlind*, Latinska skolsånger i Sverige och Finland, Lund 1909.

227 Das von G. P. Nordberg gestochene Titelbild der „Cantilenarum selectiorum editio nova. In gratium scholarium notis musicis, distinctis strophis aliaque adhibita emendatione evulgata a Joh. Lindell, Direct. cant. schol. cath. Aboensis" 1776.

jeder Tänzer Schwert und Scheide gekreuzt aufrecht über seinen Kopf hält, so daß beinahe der Eindruck erweckt wird, als ob sie Tierhörner trügen. Der Tanz wurde beim nordischen Volkstanzkongreß in Kopenhagen 1931 vorgeführt.

Ein sehr wertvoller Fund sind ferner die von T. *Norlind* veröffentlichten Handschriften schwedischer Schwerttänze. Ein — leider zerrissener — Text befindet sich in der Bibliothek zu Kalmar und dürfte aus der Zeit von 1640 stammen. Auch er steht bei „Schulliedern kirchlicher Art". Aus den erhaltenen Resten läßt sich eine enge Verwandtschaft mit den beiden Stockholmsmanuskripten feststellen.[228] Wir haben einen Tanz des 17. Jahrhunderts vor uns, dessen Text und Melodie mit Regiebemerkungen vollständig überliefert ist, also eine außerordentlich wichtige Quelle. Freilich werden der Forschung durch diese Handschriften einige Nüsse zu knacken aufgegeben. Abgesehen von den bereits erwähnten musikalischen Schwierigkeiten ist auch der Text in einer verzweifelten Mischung von verderbtem Latein, Landsknechtitalienisch, Schwedisch und Deutsch abgefaßt.[229] Das Lateinische, wie auch der Zusammenhang mit den Schulliedern deutet darauf, daß Schüler mit dem Tanz zu tun hatten. Nach Schweden ist er aber wohl aus Deutschland vielleicht nach dem Dreißigjährigen Krieg gekommen. Der Anführer heißt Meister Hillebrandt und das eigentliche Schwerttanzspiel ist ganz in Deutsch abgefaßt und spricht die Tänzer als Landsknechte an. Wir hätten also eine bisher nicht belegte Soldatenfassung vor uns. Da die ausführliche Besprechung im dritten Teil dieser Arbeit erfolgen soll, sei nur kurz angedeutet, was aus den Regiebemerkungen für die Tanzform herausgelesen werden kann. Zunächst die ausführlichere Handschrift B.

Die Tänzer ziehen beim ersten Vers ihre Schwerter und tanzen in der Runde, in der einen, wie in der anderen Richtung. Dann tanzen sie ab und an und schlagen die Spitzen der Schwerter zusammen (der „Clash" der englischen Tänze?). Es heißt darauf, „sie nehmen einander bei den Armen und tanzen herum; Schwert gegen Schwert und Fuß gegen Fuß". Was darunter zu verstehen ist, kann nicht mit Sicherheit ausgemacht werden. Die Worte des Textes „Viola, viola rosa" haben Norlind daran denken lassen, daß hier das Schwertgeflecht der „Rose"' anzusetzen sei. Daß sie einander bei den Armen nehmen, soll vielleicht nur die Bildung der Kette bezeichnen. Schwert gegen Schwert und Fuß gegen Fuß könnte an sich den paarweisen Tanz bedeuten, wobei sie einander die rechte Seite zuwenden und die erhobenen Schwerter kreuzen. Dabei steht der rechte Fuß gegen den rechten Fuß und auch Schwert gegen Schwert. Solche Figuren kommen vor. Natürlich kann aber auch die enge Verflechtung der Rose gemeint sein. Es heißt ferner: „Tanzen herum und schwingen sich hin und wieder." Nun tritt der „Rex" auf und

[228] *A.* Einige Blätter, die einem Exemplar des Schulgesangbuches „Piae cantiones" von 1582 beigebunden waren, nun aber als „Schwerttanz aus der Zeit Johanns III." für sich gebunden sind, Kgl. Bibl. Stockholm, S 164a.
B. Handschrift von 1670, „Erik Isaeus anteckningsbok från Narva", zusammen mit Piae cantiones. ebda. J. i. l.

[229] Vgl. die Wiedergabe in Kap. 15.

tanzt allein, während er seinen Spruch singt: „Hie kommt der Meister Hillebrandt..." Dann antworten die Soldaten und tanzen mit ziemlich kriegerischen Bewegungen: „Sie drohen einander mit den Schwertern; stoßen die Spitzen gegen den Boden; brüllen einander durch die Hände an; schlagen einander gegen die Brust."[230] Abermals tanzt und singt der König allein und die Soldaten antworten. Hierauf folgt ein dem Text nach freudiger Tanz, bei dem sie den Rücken gegeneinander (gegen die Mitte?) wenden. Daran schließt sich das Tötungsspiel, das nur gesprochen wird. Ein kurzes Lied beendet den Tanz.

Die Handschrift A hat hingegen bei den Versen „Viola viola rosa" die Regiebemerkungen „In gyrum invictis brachiis. Desuper strictis gladiis saltando", was vielleicht doch eher auf die Schwertkette, als die Rose zu beziehen ist. Beim Freudentanz steht nicht, daß sie einander den Rücken zuwenden, sondern „stando iunctis geniculando Saltando manus in pectoribus". *Meschke* (S. 185) schlägt vor, geniculare mit knüpfen zu übersetzen (von geniculum, Diminutiv von genu), so daß die Rose und der Höhepunkt des Tanzes hier anzusetzen wären. Die Schwerter werden bei dieser Figur ja oft in Brusthöhe gehalten.

Es ist allerdings nicht sicher, ob das Bild, das wir aus all diesen Beschreibungen gewinnen, nun wirklich original schwedische Schwerttänze bezeichnet. Wir erhalten die Überlieferung erst, nachdem sie durch die Hände der Scholaren, wie der Landsknechte gegangen ist (bei den letzten ist deutscher Einfluß[230a] unverkennbar). Die Heldenlieder sind allerdings ein nordisches Merkmal. Ins Gewicht fällt wohl ,daß der Webertanz „Väva Vadmal", eine der wenigen gut erhaltenen alten Großformen der schwedischen Volkstänze, eigentlich ein verkappter Schwerttanz ist. Außer der Wellenfigur erscheint die Bildung eines Bogenganges durch die gekreuzten Hände (ganz entsprechend dem Halleiner „Stollen"), der zur einfachen Kette aufgelöst wird. Nach einer Wiederholung des Bogenganges und der Auflösung folgt auch noch die „Schnecke". Demnach dürfen wir einen volklichen schwedischen Schwerttanz wohl mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, auch wenn wir direkt nur die Oberschichten-Formen überliefert haben.

Daß der Schwerttanz auch in *Dänemark* bekannt war, geht aus folgender Bestimmung der Kopenhagener Schmiedegesellen von 1554 hervor: „Wenn die Brüder zur Fastnacht tanzen, zahle der, welcher den Griff des Schwertes ausläßt, ein Viertel Bier; läßt er die Spitze aus, zahlt er einen Schilling; fällt er über ein Schwert, zahlt er ebenfalls einen Schilling und verliert er seine Mütze, zahlt er einen Pfennig.[231] Auf den gleichen Tanz bezieht Troels-Lund eine Bestimmung

[230] Vgl. den Unterwössner Tanz, wo sie einander die Schwertspitzen auf die Brust setzen.

[230a] Von einem 1360 aus Deutschland nach Schweden kommenden Soloschwerttänzer scheint die Stelle einer Reimchronik zu handeln: „En kom ey så arm af Tyskeland, Hade han et Swert i sin Hand. Kunne han dantza, springa ok hoppa, Han skulle ju hafwa skall ok förgylta Klocka". F. *Hottenroth*, Handbuch der deutschen Tracht S. 319.

[231] Kjöbenhavns Diplomatarium II, 304; = *Troels-Lund*, Dagligt Liv i Norden, 7. Buch, Aarlige Fester, S. 88.

von „Guds Legems Lag“ in Aalborg 1431, wo es heißt: „Derjenige, welchem geboten wird, zur Fastnacht draußen zu tanzen, wie es alter Brauch ist, und ohne giltige Entschuldigung ausbleibt, zahle 11 Pfund Wachs.“ Die Verpflichtung dieser dem Namen nach zu schließen doch sehr christlichen Bruderschaft, zur Fastnacht draußen zu tanzen, ist jedenfalls eigentümlich; eine ältere Kultschicht schimmert hier durch.

Es ist schon mehrfach bemerkt worden, daß die Tanzbeschreibung des Olaus Magnus recht große Ähnlichkeiten mit dem Schwerttanz in *Dithmarschen* (Büsum) hat, den der Chronist Anton *Viethen* in seiner Jugend und noch 1747 sah: „Hierauf nimmt der Schwerttanz bei Rührung der Trommel seinen Anfang, mit solcher Geschwindigkeit, Accuratesse und Munterkeit, daß es zu bewundern ist. Bald tanzen sie in der Runde, bald creutzweis durch einander, bald springen sie mit vieler Behutsamkeit über die Schwerter, bald legen sie solche in einer künstlichen Stellung, welche einer Rose nicht unähnlich, und tanzen um solche Rose in einem Creiß und springen darüber, bald halten sie die Schwerter in die Höhe, daß einem jeden eine gevierte Rose über dem Kopf stehet. Endlich wissen sie ihre Schwerter so künstlich ineinander zu fügen und zu verwickeln, daß ihr König oder Vortänzer nicht nur darauf treten, sondern daß sie denselben auch mit einer Behendigkeit in die Höhe heben und halten können, der sodann abermalen eine kleine Danksagungsrede hält, daß man ihrer Lustbarkeit beigewohnet und überdem den Tänzern mit einer billigen Verehrung an die Hand gegangen. Wenn sie nun ihren König wieder herunter auf den Erdboden gesetzet, so wird dieses Schauspiel durch ein abermaliges Tanzen, so wie zu anfangs geschehen, geendiget und beschlossen.“[232] Besonders die gevierte Rose in beiden Beschreibungen ist auffällig. Die Schwerterhebung fehlt allerdings in Schweden, wo hingegen das rasche Zurückziehen der Schwerter aus der Rose wieder mit England übereinstimmt. Es scheint demnach ein nördlicher Typus bestanden zu haben mit Sonderzügen, die aus Süddeutschland zumindest nicht überliefert sind.

Eigenartig ist es, daß es mir bisher nicht glücken wollte, Belege für den Kettenschwerttanz aus *Norwegen* zu finden. Schwerttanz als Waffenspiel ist wohl bezeugt. Wir wissen z. B. vom König Olaf Trygvason, daß er tanzend Schwerter in die Luft warf und sie ohne sich zu verletzen wieder auffing; diese Kunststücke waren also nicht auf Gaukler beschränkt. Das Jonglieren mit drei Schwertern, von denen eines sich immer in der Luft befindet, ist sogar auf dem romanischen „Blakerstuhl“ im Osloer Museum dargestellt,[233] ferner in einem spätmittelalterlichen Zeichenbuch aus Island.[234] Aus der Gegenwart wissen wir vom Tanz über den auf dem Boden liegenden gekreuzten Schwertern. Von einem Kettenschwerttanz erfahren wir nichts. Norwegen ist eine Fundgrube guter Volksüberlieferungen, doch bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Vielleicht hebt der Zufall einmal Belege ans Licht. Denn gerade über die dunkle Zeit des späteren Mittelalters und der beginnenden Neuzeit sind wir volkskundlich recht schlecht unterrichtet. Vieles wurde nicht beachtet und angemerkt und versank einfach, wenn die Volksüberlieferung verging, ohne schriftlichen Niederschlag gefunden zu haben. Ohne die Nachricht des Olaus Magnus wüßten wir ja auch nichts von dem doch weitverbreiteten schwedischen Schwerttanz des 16. Jahrhunderts. Kein Archiv kündet von ihm. Vielleicht war es in Norwegen ähnlich. Wichtige Tanzformen erstreckten sich fast immer über die ganze Halbinsel. Der heute von der Landsmaalbewegung getanzte Schwert- oder Fackeltanz „Falkvor Lomansson“ ist eine — künstlerisch allerdings sehr gelungene — freie Schöpfung.[235]

[232] *Neocorus*, Dithm. Chron. hg. v. Dahlmann II, 566f. = *Möllenhoff*, Festgaben S. 129ff.

[233] F. B. *Wallem*, Handsaxarleiken ikke Stiklestadslaget fremstillet paa Blakerstolen, Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, Forhandlinger Bd. IV, Nr. 32.

[234] H. *Fett*, En islandsk tegnebog fra middelalderen, Videnskabs-Selskabets Skrifter II. Hist. Filos. Kl. 1910, Nr. 2, Abb. 40.

England, Schottland und ein Exkurs über die Morristänze

Ein direktes Zeugnis für norwegische Schwerttänze unserer Klasse darf man vielleicht in dem vielbesprochenen Tanz auf Papa Stour, einer der entlegensten Shetlandsinseln, erblicken. Bis zur Verpfändung 1469 waren sie ein Teil des norwegischen Reiches; die Bevölkerung ist norwegischer Herkunft und um 1770 sprach man auf der Insel Foula noch norwegisch. Der Dialekt der Orkneys und der Shetlandsinseln ist übrigens heute noch durchsetzt von zahlreichen skandinavischen Bestandteilen und das Sagengut, wie die Volksüberlieferungen weisen unverkennbar nach Norwegen.[236] Auch der Name der Insel, der ursprünglich Papey Stora — die große Priesterinsel — lautete, ist norwegisch. In England herrscht ebenfalls die Ansicht, daß man im Schwerttanz der Shetlandsinseln einen skandinavischen Brauch vor sich hat. A. *Johnson* betitelt seine Beschreibung denn auch: „The sword dance of Papa Stour, Shetland, a surviving Norse drama.“[237]

Zu Weihnachten, der gleichen Zeit in der „Up-Helly-A“, das große Sonnenfest mit seiner Lichterprozession stattfindet, wird auch der Schwerttanz aufgeführt. 7 Mann mit weißen Hemden und Eisenschwertern treten auf, wobei der Master St. George seine 6 Genossen James of Spain, Denis of France, David a Welshman, Patrik of Ireland, Anthony of Italy und Andrew, king of Scotland in einer Art Hereinrufungsspiel vorstellt und jeder einen kleinen Solotanz absolviert. Dann folgt der eigentliche Schwerttanz mit Brückenfiguren (aus dem geschlossenen Kreis und aus der offenen Kette), Your own sword, Unter dem Tor Durchgehen und Schwert-

[235] Nur für das Durchgehen der Mädchen unter dem Spitzbogen gekreuzter Schwerter waren Abbildungen als Anhaltspunkte vorhanden (vgl. Ardern *Holt*, How to dance the revived ancient dances, London 1907, Abb. S. 78 „The Queen of Swords“). Als Musik dient einzig der Gesang aller Tanzenden, der Schritt ist derselbe wie in den Singtänzen (Fär Öer). Beschreibung bei Klara *Semb*, Norske Folkedansar II, S. 65—78, Oslo 1925.

[236] Vgl. J. *Jacobsen*, Det norrøne sprog paa Shetland, Kphg. 1897; *ders.*: Etymol. ordbog over det norrøne sprog paa Shetland, Kphg. 1908—12; F. *Scheel*, Orknöerne og Hjaltland i Pantsaettelsestiden 1468—1667, Hist. Tidskr. 5 Raekke, Bind I, S. 389, 393.

[237] Lerwick, published by Johnson and Graig, Shetland Times Office.

geflecht (Shield).[238] Wir sind in der glücklichen Lage, die Überlieferung verhältnismäßig gut überprüfen zu können. Der Tanz ist ja heute noch üblich, die älteste Aufzeichnung wurde aber von einem Mr. William Henderson um 1788 von einem Manuskript, das damals schon als „a very old one" galt, abgeschrieben.[239] Damit kommen wir fast noch in norwegische Zeit zurück.

So naheliegend es auch ist, den Schwerttanz von Papa Stour mit Skandinavien in Verbindung zu bringen — besonders mit Bergen unterhielten die Shetland Inseln immer rege Verbindung — so scheinen wenigstens die Namen der Tänzer und der Text des Spieles eher englischer Herkunft. Von einem „Rapier-dance" in West Yorkshire berichtet R. *Willan:* „At merry nights and on other festive occasions they are introduced one after another by the names and titles of heroes",[240] genau wie in Papa Stour. Allerdings tragen auch die Personen des Harzer und Lübecker Spieles die Namen von Königen und Heroen. Spiele dieser Art gehören einer besonderen Gruppe an, die im 15. Kapitel näher untersucht wird. Auf England ist sie nicht beschränkt.

Die Zuordnung des Tanzes von Papa Stour zu Skandinavien wird gestützt durch die eigentümliche Tatsache, daß Schottland heute bei der geographischen Verbreitung des Kettenschwerttanzes gänzlich übersprungen wird. Dort herrscht ausschließlich der Tanz über die am Boden liegenden gekreuzten Säbel. Erst mit den anschließenden Teilen Nordenglands betreten wir wieder unser Schwerttanzgebiet. Das scheint freilich nicht immer so gewesen zu sein. *Sharp* (SD I, S. 17) erklärt, daß sich der Schwerttanz (welcher Art wird nicht gesagt) einst auch in Fifeshire und auf den Hebriden fand. Eine hochinteressante Form teilt Douglas *Kennedy* von den Highlands mit, wo sie sein Gewährsmann vor ungefähr 45 Jahren sah: „Two swords were placed on the ground. At the points two dancers took their places. Six others formed a circle with their swords pointed toward the dancers, whom they ringed in. The dance began slowly to pipe music, and grew faster and faster, the dancers avoiding the ring of swords and never touching the swords on the ground. When one grew exhausted, he danced to the place of one of the six swordsmen, who took his place, and so the dance continued until all eight had taken part, when the two swords were taken up swiftly, and seven formed a ring round the eigth man with their swords pointing at his throat."[241]

Das Grundelement dieses Tanzes sind die schwierigen Schritte über den gekreuzten Schwertern am Boden, aber noch erschwert durch den Kreis der Schwertspitzen. Die Schlußfigur gemahnt an die Scheintötung der Kettenschwerttänze. In England wird dabei allerdings das feste Schwertgeflecht um den Hals des Narren gelegt,

238 Für die genaue Beschreibung vgl. den Anhang.

239 Auf dieser Abschrift fußen *Walter Scott*, Diary for aug. 7. 1814, printed by *Lockhart*, Life of Sir Walter Scott I, S. 265; *Hibberts*, Description of the Shetland Islands, Edinburgh 1822, S. 555ff. (mit eigenen Zusätzen) und alle anderen.

240 Ancient words, used in the West Riding of Yorkshire, Archaeologica 1814, Bd. XVII, S. 155.

241 Journal of the EFDS, 2nd Series, number 3, 1930, S. 22.

worauf die Klingen aufzischend aus dem Geflecht gerissen werden, so daß man glaubt, den Kopf des Narren rollen zu sehen. Interessanterweise besitzt Deutschland das einzige Gegenstück zu dem schottischen Tanz.

Aus dem Jahre 1863 stammt eine Zeichnung vom Waffentanz der Dithmarschen, die fast genau die gleiche Szene darstellt.[242] Auf dem Boden liegen drei gekreuzte Schwerter, über denen ein Bursche tanzt, der seine linke Hand in die Hüfte stemmt, während er mit der rechten ein Schwert in die Höhe wirft und wieder auffängt. Um ihn stehen sieben Burschen im Kreis, die Spitze ihrer in Brusthöhe mit gestreckten Armen gehaltenen Schwerter auf den mittleren Tänzer gerichtet. Neben der Geschicklichkeitsprobe auch ein gefährliches Wagestück.

Es wird sich schwer entscheiden lassen, ob der Schwerttanz von Papa Stour Skandinavien zuzuweisen ist, oder mit Überspringung des größten Teiles von Schottland an das nordenglische Schwerttanzgebiet angeschlossen werden muß. Vielleicht stimmt beides. Der englische Text macht keinen allzu ursprünglichen Eindruck.

Die gewöhnlichen *Highland Schwerttänze* sind entweder Solotänze über zwei gekreuzten Säbeln (auch Säbel und Scheide) oder Tänze von vier Männern über vier in Kreuzform mit den Spitzen gegen die Mitte gelegten Schwerten („Lochaber" und „Argyllshire Broadswords"; der Solotanz heißt „Gilly Callum"). Es ist schwer, durch eine bloße Beschreibung einen Begriff von diesen schwierigen Tänzen zu geben, die doch so leicht und elegant aussehen. Mit zierlichen Schritten tanzt der Mann über den Säbeln, die Hände erhoben, mit schwingendem Kilt und flatterndem Plaid. Staunenswert die unfehlbare Sicherheit, mit der er das Gleichgewicht hält und mit den Zehenspitzen in die Winkel zwischen den Schwertern tritt, ohne die Waffen zu berühren. Dazu die scharf nasalen Klänge der Dudelsäcke und die „hoochs", die wilden Falsettschreie, welche die Highländer als echtes Bergvolk ausstoßen, wenn sie die Lust am Tanz überwältigt.

Der Grundschritt ist der sogenannte Pas de Basque, ein rascher Dreischritt: Sprung auf den einen Fuß, Aufsetzen der Spitze des anderen Fußes vor die Spitze des Standbeines, gleichzeitig Gewichtsverlegung auf den vorgesetzten Fuß, so daß das Standbein etwas gehoben und mit der Spitze wieder aufgestellt wird. Bei den Basken, die den Tanz über den gekreuzten Stöcken sehr wohl kennen, heißt dieser Schritt bezeichnenderweise „der schottische Schritt". Hat hier einmal ein Austausch stattgefunden? D. G. *Mac Lennan*, ein genauer Kenner der schottischen Schwerttänze, berichtete mir, daß er gewisse schottische Schrittformen bei den Basken nur in den Gegenden fand, wo zur Zeit Napoleons schottische Soldaten lagen.

An 6 Pas de Basque (4 über einem Schwertende, das dabei übersprungen wird und zwei zur Drehung im nächsten Feld) schließt sich ein rasches Vorstrecken der Füße (l, r, l und Sprung auf links, so daß der rechte Fuß wieder frei wird für

242 Der Waffentanz der Dithmarschen, Illustriertes Familienjournal, Bd. XIX, Leipzig, Dresden 1863.

den ersten Pas de Basque) ohne Zwischensprung. Dies ist eine Phrase, die nun über allen Schwertarmen wiederholt wird. Als nächste Figur kann man das wechselweise Aufsetzen von Zehenspitze und Ferse eines Fußes nehmen, während man auf dem Standbein hüpft. Die Abschlußbewegung des Fußwechsels kann auch durch ein rasches Anlegen des Fußes an die Wade des Standbeines (Wechsel bei jedem Sprung) ersetzt werden. Dann folgt etwa das abwechselnde Fußvorsetzen über den Schwertbalken (dreimal und Drehung zum Sprung ins neue Feld). Diese Schritte sind altüberliefert. Doch bei den vielen Tanzwettbewerben, die alljährlich in Schottland stattfinden, versuchen die Tänzer durch neue schwierige Schritte den Preis zu erringen, weshalb ständig neue Spielarten entstehen.

Argyll Broadswords sah ich beim Internationalen Volkstanztreffen in London 1935. Nach einem Schwertgruß legten die vier Tänzer ihre Waffen auf den Boden, so daß sie ein Kreuz bildeten und verharrten eine Weile in gebückter Stellung. Dann schnellten sie auf und tanzten verschiedene Schritte vor und über den Schwertern. Zuletzt sprangen sie zur Mitte, gaben einander die Hände und tanzten in den Zwischenräumen. Manchmal lösten sie auch die Fassung und drehten sich um sich selbst. Außer den eigentlichen Schwerttanzschritten verwendeten sie aber auch andere, die eigentlich dem Highland-Fling angehören.

Etwa 300 Jahre zurück liegt die einzige Nachricht von einem Kettenschwerttanz aus Schottland, die ich kenne. Bezeichnenderweise ein Zunfttanz. In den Rechnungen der Handschuhmacherzunft von Perth findet sich 1633 anläßlich der Festlichkeiten beim Besuch des Königs Charles I. folgende Stelle: „His Majesty's chair being set upon the Wall next the Tay (der Fluß an dem Perth liegt), whereupon was a flat stage of timber, clad about with birks, upon which, for His Majesty's welcome and entry, thirteen of our brethren of this our calling of Glovers, with green caps, strings, red ribbons, white shoes, with bells about their legs, shering rapers in their hands, and all other abulzement (habiliment, dress for a special occasion), danced our sword dance with many difficult knots and allafallajessa (?), five being under and five above upon their shoulders, three of them dancing through their feet, drink of wine, and breaking glasses about them, which (God be praised) was acted without hurt or scaith to any, — which drew in to the great charges and expenses amounting to the sum of three hundred and fifty merks, (yet not to be remembered) because we were graciously accepted be our sovereign and both estates, to our honour and great condemnation".[242a]

Aus der großen Tänzerzahl und den „difficult knots" kann man wohl auf einen Kettenschwerttanz schließen. Auch in Oberösterreich tanzte man übrigens gelegentlich auf Flößen bei Fackelbeleuchtung. Zu den interessantesten Figuren gehört der Tanz in zwei Stockwerken (5 Mann stehen auf den Schultern von weiteren 5, zwischen deren Beinen drei durchtanzen). Das Zirkuskunststück der Menschenpyramiden hat gut volkliche Grundlagen. In Spanien gibt es Dörfer, die blind-

[242a] Statistical Account 1845, Vol. X, p. 41. Ich verdanke diesen Hinweis, sowie die Kostümzeichnung Melusine *Wood*.

wütig darin wetteifern, wer die höhere und größere Pyramide stellt, so daß es nicht selten zu Unglücken kommt. Auch im Tanz treffen wir auf Ähnliches, z. B. beim Schwerttanz in Sena (Aragon). Wir brauchen aber gar nicht so weit zu gehen. Bei einer Figur unseres Halleiner Schwerttanzes südlich von Salzburg stehen vier Mann auf den Rücken der zum Schwertbalken vereinigten übrigen Tänzer (vgl. Bd. 2). Übrigens zeigen auch die Nürnberger Reiftanzbilder des 16. Jahrhunderts bereits den Tanz der aufeinanderstehenden Männer.[242b] Vom Schwerttanz der Danziger Schiffer ist diese Aufstellung gleichfalls überliefert. In Ribe (Dänemark) tanzten die Schüler im Jahre 1650 bei der Heuernte einen Kranichtanz „eine Partie auf den Achseln der anderen stehend".[242c] Auf den „Knolper" in Krickerhäu wurde bereits verwiesen. Sogar aus Montenegro berichtet man mir von einem Kolo, bei dem ein Tänzerkreis auf den Schultern eines anderen steht.

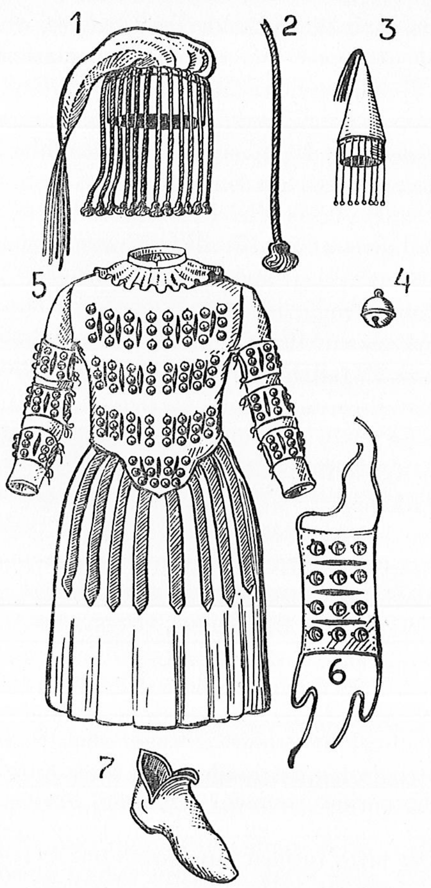
Durch einen glücklichen Zufall haben wir ein Exemplar der prunkvollen, 300 Jahre alten zünftischen Schwerttanztracht in den Sammlungen der Glovers von Perth erhalten (Abb. S. 92); ein unschätzbarer Fund. Bemerkenswert daran sind vor allem die über das Gesicht herabhängenden und mit Nüssen beschwerten Schnüre — wohl ein Maskenersatz wie bei den Tresterern — und die 252 schön abgestimmten Schellen an jedem Gewand.[242d]

Anschließend an den nordenglisch-schottischen Raum finden wir noch eine sehr interessante Mischform zwischen Morris und Schwerttanz auf der Isle of Man, die

[242b] z. B. die Hs. Nor K 444 Bl. V der Nürnberger Stadtbibliothek. 6 weißgekleidete Reiftänzer, die sich um den Leib fassen, stehen auf den Schultern von 6 dunkel gekleideten Männern.

[242c] W. *Bang*, Latinskuleliv og Studenterliv, Kphg. 1892, S. 111.

[242d] Vgl. auch Sir Walter *Scott's* Beschreibung in einer Fußnote seiner Novelle „The Fair Maid of Perth": „This curious vestment is made of fawn coloured silk, in the form of a tunic, with trappings of green and red satin. There accompany it two hundred and fifty two small circular bells, formed into twenty one sets of twelve bells each, upon pieces of leather, made to fasten to various parts of the body. What is most remarkable about these bells is the perfect intonation of each set, and the regular musical intervals between the tone of each. The twelve bells on each piece of leather are of various sizes, yet all combining to give one perfect intonation in concord with the leading note in the set. These concords are maintained not only in each set, but also in the intervals between the various pieces. The performer could thus produce, if not a tune, at least a pleasing and musical chime, according as he regulated with skill the movements of his body". Wie mir Miss Wood auf Grund eigener Forschungen mitteilt, zeigt der weiße Lederrock mit den vielen Schellen daran den Schnitt des 16. Jahrhunderts. Unter ihm wurde ein weißes Leinenhemd mit Seidenärmeln getragen. Ungefähr die halbe Länge des Hemdes, das unter dem Lederrock hervorschaut, trägt ein in Streifen aufgestepptes Waffelmuster, wodurch das Hemd eine etwas krinolinenartige Form erhielt und eher einem Frauenrock glich. Die Konservierungsarbeiten haben dies etwas verwischt. Wieder eine Andeutung der rätselhaften Frauenkleidung bei Männertänzen, über die wir uns noch gar nicht klar sind. Die Mütze mag einmal steif gewesen sein wie der übliche Spitzhut der Narren und Zauberer.



Die Schwerttanztracht von Perth (nach einer Skizze von Melusine Wood)

1. Die Mütze in ihrem gegenwärtigen Zustand / 2. Schnur mit Nuß vom Mützenrand / 3. Wahrscheinliche einstige Form der Mütze / 4. Schelle / 5. Das Gewand / 6. Ledernes Schellenband von den Armen / 7. Der Schuh

Miß *Douglas*[242e] beschrieben hat: „Mylecharanes March" (Cutting off the Fiddlers Head). Schon das Datum (Weihnachten, Neujahr) ist bemerkenswert und eine Beobachterin sah den Tanz sogar als Abschluß des Spieles der „White Boys" (Christmas Mummers). Jeder der 6 Männer hatte 2 dicke Stöcke (etwa 2 Fuß lang). „First they went round in a big ring, clapping the sticks together above their heads and behind them and then they got in two lines, facing each other

[242e] Folk Dance Gleanings in the Isle of Man, handschriftlich.

and did the sand step, knocking the sticks together all the time to the beat of the tune in a sort of figure up and down. After the sand step they did the links, that was a part when they turned in and out, each one knocking the sticks of the man opposite to him instead of his own, like fighting each other. Then they went again into two lines, but back to back and knocked the sticks together. After this they made a chain, knocking right and left sticks instead of taking hands when they passed". Die nächste Figur weicht von den üblichen Stocktänzen ab und gemahnt an die Schwerttänze. Wieder stehen die Tänzer in zwei Reihen und kreuzen die erhobenen Stöcke mit dem Gegenüber, eine Art Bogengang bildend „and the fiddler ran down under and out again. Then the first two went round the rest, going opposite ways and knocking sticks when they met (vgl. Flamborough, North Skelton), while the others did some capers in the middle, a sort of twisting about, sticks crossed, I do'nt know exactly how they did it. After that they did the testing and cutting off the Fiddlers head, and that was the finish of the dance. They all got in one straight line and the leader went down the line and back, hitting every man's stick as hard as he could as he passed, and the other men did the same with the leader's sticks. Then they made a big ring and went round and round the Fiddler, gripping each others sticks and getting closer and closer around him till he couldn't play, and at the end they knocked all their sticks together over his head, and that was supposed to be the cutting it off (vgl. Blato). Then the leader would blindfold him and he had to kneel down and put his head in the Laare Vare's lap and answer questions".

Alte Gewährsmänner berichten, daß „the fighting part became often a real fight" und daß der Spielmann nach der mimischen Tötung als eine Art Orakel dienen mußte. Endlich einmal haben wir in Mylecharanes March einen Waffentanz der Mummers, der sonst zumeist nur erschlossen werden kann. Das Verbindungsglied zu den Schwerttänzen. Trotzdem der Hauptteil des Tanzes die üblichen Stockfiguren aufweist, wie sie von Spanien bis Indien zu finden sind, gehören doch zwei Figuren den Schwerttänzen an. Zuletzt wird ja sogar ein geschlossener Kreis gebildet und der Spielmann scheinbar getötet. Daß er dann ohne sehen zu können als Orakel dienen muß, ist ein überaus merkwürdiger Zug, hinter dem sich ganz alte Bräuche und religiöse Vorstellungen bergen dürften.

Die Isle of Man ist der westlichste Punkt in Großbritannien, der Spuren eines Kettenschwerttanzes enthält. *Irland* geht leer aus. Seltsamerweise gibt es in Irland überhaupt keine Tanznachrichten vor 1600. Selbst die Namen für „tanzen" sind jung (damhsa von engl. dance und rincedh von rinn, Fuß; tritt auch nicht vor dem 16. Jahrhundert auf). *Fynes Moryson*, der Sekretär des Lord Deputy in Irland von 1600—1606 hinterließ ein Manuskript „Manners and Customs of Ireland",[242f] das auch eine Waffentanzerwähnung enthält: „They (the Irish) delight

[242f] im Corpus Christ College, Oxford; vgl. H. F. *Mc Clintock*, Engraved bone plate in the National Museum, Dublin, Journal of Royal Society of Antiquaries of Ireland 1933, S. 29—37; *ders.:* An Early Description and Picture of Irish Dancing, EFDS News 1935, S. 216ff.

much in dancing, using no arts of slow measures or lofty galliards, but only country dances of which they have some pleasant to behold, as Balrudery, and the Whip of Dunboyne, and they dance about a fire commonly in the midst of a room holding withes in their hands, and by certain strains drawing one another into the fire; and also the matachine dance, with naked swords, which they make to meet in divers comely postures. And this I have often seen them dance before the Lord Deputy in the houses of the Irish lords; and it seemed to me a dangerous sport to see so many naked swords so near the Lord Deputy and chief commanders of the army in the hands of the Irish kerne, who had either lately been or were not unlikely to prove rebels".

Die Sitte, um ein Feuer zu tanzen, wobei die Tänzer untereinander durch Weidenruten verbunden sind, bestand bis vor ein oder zwei Generationen in Irland. Doch scheint es sich um das sogenannte „Kettenreißen" gehandelt zu haben. Einen „Bonfire Dance" beschreibt ferner Miss E. *Burchanal*.[224g] Was Moryson mit seiner Nachricht meinte, ist schwer auszumachen. Seine Worte, daß die Schwerter „meet in divers comely postures" gestatten jede Auslegung. Der Name Matachine bezeichnet einen auf dem Kontinent wohlbekannten Tanz maskierter — meist komischer — Gestalten, bei dem auch gefochten wird. Ob der irische Tanz wirklich so hieß, oder ob der weitbereiste Autor bloß diesen geläufigen Namen einsetzte, wissen wir nicht. Auch eine Abbildung mehrerer tanzender Männer auf einer Beinplatte aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts (im National Museum in Dublin) hilft uns nicht viel weiter. Auf ihr sind drei tanzende Männer abgebildet, die untereinander durch solche Ruten verbunden sind, der erste trägt außerdem ein Schwert erhoben in der rechten (freien) Hand. Ferner gehören zu der Gruppe noch zwei weitere Männer, die nicht mit den anderen zu einer Kette verbunden sind. Einer hält beide Hände in die Hüften gestemmt und ist durch einen besonderen Kopfschmuck ausgezeichnet, der andere läuft den drei Tänzern entgegen und scheint seinen Hut zu schwingen. Möglicherweise haben wir die Darstellung eines Umzugsspieles vor uns. Heute kennt Irland nur die schottische Form des Tanzens über zwei gekreuzten Schwertern („Rinnce an cipinn", erstmalig erwähnt in einem Gedicht von O'Rahilly, 18. Jahrhundert). Es gibt aber auch aus dem Jahre 1812 die Beschreibung eines der üblichen Stocktänze.[242h]

[242g] Rinnci na h-Eireann (New York 1924), S. 13: Rinnce Mòr na teinne.

[242h] J. G. *O'Keefe* and *Art O'Brien*, A Handbook of Irish Dances, Dublin 1920, S. 114: „Droghedy's March". „Six men or boys stood in line at reasonable distances apart, all armed with short cudgels. When the music began, feet, arms and cudgels commenced to keep time, each dancer swaying his body to the right and left, described an upright figure of eight with the cudgels. In these movements no noise was made, but at certain periodes the arms moved rapidly up and down, the upper and lower halves of the right-hand sticks striking at the lower half of the left-hand stick in the descent of the right arm, the upper half in the ascent, and vice versa (jeder hatte also zwei Stöcke). At the proper point of the march each man commenced a kind of fencing with the man opposite him, and the clanks of the cludgels coincided with the beats of the music and the movements of the feet. Then commenced the involutions, evolutions, interlacings and windings, every one striking at the person with whom the movement brought him face to face. The sounds of the sticks supplied the hookings in the reels. The steps danced were not difficult. The war dance was performed to martial tunes resembling Brian Bouru's March".

Wir sind uns der Gefahr bewußt, die eine auf bloßer Bestandesaufnahme fußende geographische Methode birgt. Durch geschichtliche Quellen kann sich das Bild grundlegend verändern. Hiefür ist die Verteilung der englischen Männertänze ein Musterbeispiel. Heute noch feststellbares Schwerttanzgebiet ist nur der Nordosten des Landes: Yorkshire, Durham und Northumberland. Dagegen beschränkt sich die zweite große Gruppe von Männertänzen, die mit Stöcken oder Tüchern ausgeführten Morristänze, auf Mittelengland, vor allem Oxfordshire und Gloucestershire (Headington, Witney, Abingdon, Bampton, Stow-on-the-Wold, Leafield, Ilmington, Sherborne, genannt „a desparate Morris place" u. a.). Man hat daraus weitgehende, wenn auch voreilige Schlüsse gezogen. Im Land der Morristänzer glaubte man rassisch ein besonderes Rückzugsgebiet zu erkennen und sprach die Morristänze als Brauchtum dieser ältesten Bevölkerungsreste an. Der Schwerttanz aber soll skandinavischer Herkunft sein, da er in den Gegenden stärkster nordischer Besiedlungsdichte auftritt. Dagegen sind verschiedene Einwände zu erheben. Zunächst kennen wir aus Lincolnshire, der skandinavischesten aller englischen Provinzen, nur das Spiel des Revesby-Schwerttanzes von 1779. Heute ist keine Spur von Schwerttänzen dort zu finden. Andererseits ist der Schwerttanz auch keine rein skandinavische Angelegenheit, so daß er von dort abgeleitet werden müßte. Nur so viel kann gesagt werden, daß sich das Schwerttanzgebiet im wesentlichen mit dem germanischen (nicht bloß skandinavischen) Einflußbereich deckt.[242i]

Durch neuere Funde und Heranziehung der geschichtlichen Quellen verändert sich das eben gezeichnete Bild für England sehr wesentlich. So war das Schwerttanzgebiet früher erheblich größer. Um 1780 umfaßte es auch das westliche Nordengland: Cumberland und Westmoreland;[243] aus Lancashire hören wir 1638 von einem Schwerttanz am Aschermittwoch, ja sogar südlich von London sind Spuren aufgetaucht, die unbedingt von Schwerttänzen stammen müssen. In Sussex bewahren die Mummers, die zu Weihnachten mit ihrem Spiel umherziehen, noch verschiedene Züge des „circular sword-dance movement" und tragen Holzschwerter, aus denen sie schließlich das typische Schwertgeflecht herstellen.[244]

Selbst so weit südlich und westlich wie nach Hampshire und Devonshire sind Schwerttanzreste zu verfolgen.

[242i] Den Flamborough Schwerttanz könnte man allerdings auch leicht zu den nordischen Überlieferungen zählen. Die Landzunge Flamborough Head war früher eine dänische Fluchtburg und der Dialekt des Fischerdorfes Flamborough soll heute noch halb skandinavisch sein. Dort hat sich auch die alte nordische Form der Boote mit den hohen Vordersteven etz. erhalten.

[243] Journal of the EFDS. II, S. 33.

[244] *Sharp*, I., S. 12.

Andererseits erfährt auch das Gebiet der Morristänze eine starke Erweiterung. Das angrenzende Worcestershire, Warwick und Northampton ist hinzuzurechnen. Auch weiter östlich hat eine akademische Gruppe in Cambridgeshire auf ihren Fahrten eine Reihe von Tänzen entdeckt, die nach dem Namen des Mannweibes, das unweigerlich unter den 6 Tänzern zu finden ist, Molly-Tänze heißen.[245] Bei all diesen „Birds a building", „College Hornpipe", „Smash the window", „Duble change sides", „Soldiers joy", „Richards Riddle" usf. handelt es sich um Restformen, die zwar zum Teil den gewöhnlichen Countrytanz-Figuren nahestehen, jedoch ursprünglich Morris-Charakter gehabt haben müssen. Sie wurden alle an Plough-Monday von Männern getanzt, die ihre Gesichter geschwärzt hatten. In ihrer Begleitung befand sich eine Gruppe von Burschen, die einen Pflug mit sich führten und über die Schwelle des Hauses eine Furche zogen, wenn man sie nicht willkommen hieß, genau so, wie dies vorhin von den Burschen im Gefolge der Schwerttänzer aus Yorkshire beschrieben wurde. Der Dämonenauskehrer und die rätselhafte Figur des Buckligen fehlen auch bei den Molly-Tänzen nicht. Die Beteiligung von peitschenknallenden Burschen ist gleichfalls ein altertümlicher Zug. Nicht nur Dämonenvertreibung ist darin zu sehen (Apernschnalzer). Auch die Vermummten selbst schwingen ihre Peitschen, wie etwa die Überlinger Hänseles, die Schabmänner in Mitterndorf (Salzkammergut) u. a. m. Zu beachten ist ferner, daß die Mollytänzer an Plough Monday tanzten, also zur selben Zeit, wie die Schwerttänzer, und nicht zu Pfingsten, der üblichen Morriszeit in Oxford- und Gloucestershire.[246] Doch haben auch Worcestershire, Shropshire [247], Derbyshire[248] und Herefordshire Weihnachten als Festdatum der Morris-men. Weihnachten und Pfingsten stehen anscheinend gleichberechtigt nebeneinander. Wir werden dieser Tatsache noch auf anderen Volksgebieten begegnen.

Cambridgeshire ist keineswegs die östlichste Erstreckung der Morristänzer. Zu *Ritson's* Zeit (1795) waren sie noch alljährlich sogar in Norfolk an der Ostküste zu sehen.[249] Herefordshire hielt offenbar bereits 1609 den Rekord im Morristanz,

[245] Nach mündlicher Mitteilung von Dr. J. *Needham*, Cambridge.

[246] *Warner*, Albions England (1612), S. 121, läßt die Morriszeit bereits mit Ostern beginnen: „At Paske begun our Morrise, and ere Penticost our May". Außerdem gibt es Belege für Morristänze an Holy Thursday und bei Hochzeiten. Letzteres fügt sich durchaus in den üblichen Rahmen, da die Burschenschaft mit ihrem Brauchtum gerade auch bei dieser Gelegenheit hervorzutreten pflegt. Vgl. Siebenbürgen, die Kremnitz-Probner Sprachinsel, die Feien in der Altmark usf.

[247] C. S. *Burne*, Shropshire Folk-lore (1883), ed. by Georgina F. Jackson. S. 477f. In Brosely hatten die Morristänzer geschwärzte Gesichter. Ein alter Bericht über die Brosely-Tänzer von 1652 teilt mit, daß sie Schwerter trugen, einen „leader or lord of misrule" und einen „vice", genannt „the lords son" besaßen. Dies könnte als Beleg dafür gewertet werden, daß sich die Morristänze aus Schwerttänzen entwickelt haben. Im nordöstlichen Shropshire nannte man die „Christmas guisers" auch Morristänzer.

[248] Alfred *Burton*, Rush-Bearing, Manchester 1891, S. 115, 118.

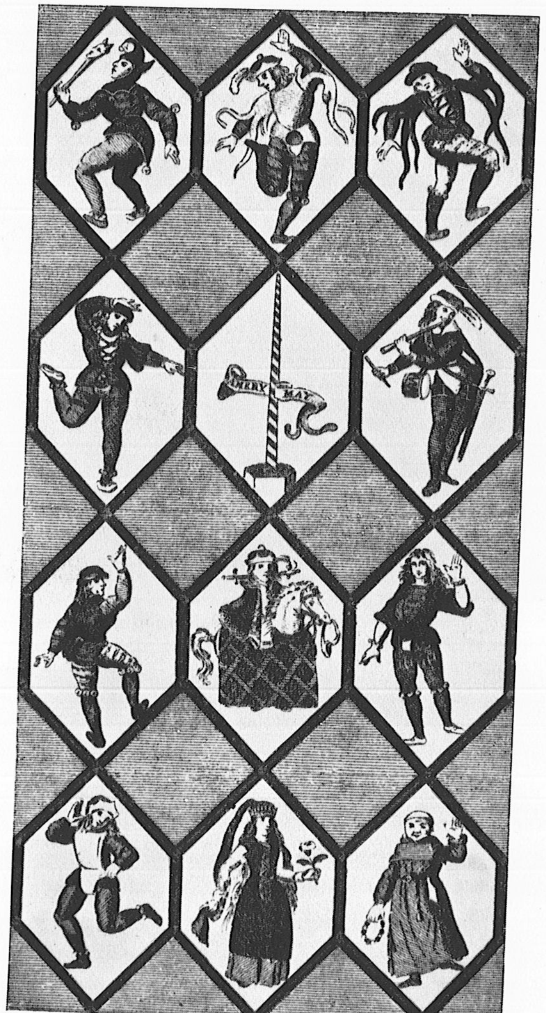
[249] J. *Ritson*, Robin Hood, a Collection of all the ancient Poems, Songs and Ballads now extant, relative to that Outlaw, 1795, I., CVIII.



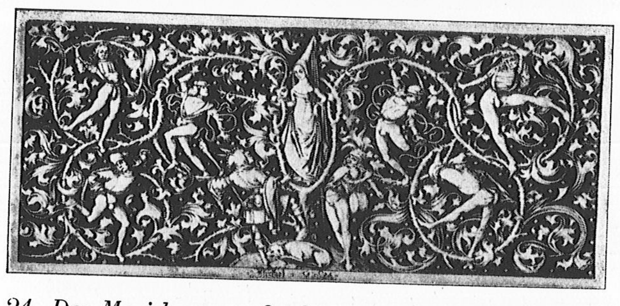
18. Die Morristänzer aus Bampton



19. Portugiesischer Stocktanz (Miranda do Douro)



20. Die Morristänzer auf dem Fenster in Betley (Staffordshire)



21. Der Moriskentanz, Stich von Israel von Meckenem

denn der Schreiber einer begeisterten Schilderung[250] erklärt, daß es im Morris „puts downe not onely all Kent, but verie neare three quarters of Christendome". Bei dieser Sonderaufführung zeigten noch die Ältesten ihre Gewandtheit. Von den 18 Tänzern und Masken war keiner jünger als 97 Jahre, während das Mannweib Maid Marian das hyperbiblische Alter von 120 Jahren erreicht hatte. Südlich von dieser morrisbesessenen Gegend, in Monmouth, wird uns 1792 von einer Gruppe berichtet, zu der eine Maid Marian, Hobby Horse und Narr gehörten.[251] Berkshire, Wiltshire und sogar Surrey im Süden von London sind noch um 1783 zu den Morrisgegenden zu rechnen. Ja London selbst macht keine Ausnahme. 1557 gab es ein May-Game in Fenchurch Street mit einem Lord und einer Lady of the May samt einem Morristanz, 1571 stattete man eine Gruppe von „gyaunt morres-dainsers" aus, die zu Mittsommer vor dem Lord Major einherzogen und 1661 wurde am „Strand" ein Maibaum errichtet, den die Morrisleute umtanzten. Noch 1826 konnte man Leute aus Hertfordshire in Goswell Road (London) ihre Schellen schütteln und ihre Tücher schwenken sehen.

Welche Macht Robin Hood und sein Morrisgefolge über die Gemüter besaßen, lassen die nie abreißenden Klagen erkennen, daß die Kirchen am 1. Mai leer wären oder die Tänzer sogar selbst bis ins Gotteshaus vordrangen. In alterprobter Klugheit suchte die Kirche darum selbst den ärgerlichen Brauch in ihre Obhut zu nehmen und zu zähmen. Nicht wenige Rechnungen[252] geben uns klare Kunde, daß der Kirchenvorsteher selbst für die Ausrüstung der Tänzer aufkam und sie z. T. sogar verlieh. Für uns eine willkommene Quelle, da wir auf diese Weise ein gutes Bild von der Ausstattung, Tänzerzahl usf. erhalten. Dem puritanischen Gegner erschienen sie aber als „Devils Daunce", wenn sie selbst vor dem Friedhof nicht haltmachten: „Their pypers pypyng, their drummers thundering, their stumpes dauncing, their belles iyngling, their handkercheefes fluttering about their heades like madde men, their hobbie horses, and other monsters skirmishing amongst the throng."[253]

Die Morristänze erstrecken sich aber auch nach dem Norden. Winster (Derbyshire) besitzt eine höchst eigenartige Morristradition. Statt der üblichen 6 Tänzer sind es hier 16, die Hälfte davon durch ihre Hüte als Frauen gekennzeichnet. Hexe, Narr, Königin, König und ein Hobby Horse mit dem präparierten Schädel eines

---

[250] „Old Meg of Herefordshire for a Mayd-Marian, and Hereford-Towne for a Morris Daunce", Miscellanea Antiqua Anglicana 1609. Ein Auszug daraus von Joan *Sharp*, Heresfordshire for a Morris Dance, Journal of the EFDS IV, S. 37ff.

[251] F. *Douce*, Illustrations of Shakespeare and of ancient Manners, London 1807, II, S. 481.

[252] *Burton*, Rush-Bearing, S. 105—07; 1519—20 bezahlte der Churchwarden von Kingston upon Thames die Schuhe für die Morristänzer, the frere and Mayde Maryan; vgl. ferner die Rechnungen von Great Marlow (bis 1629), St. Mary's parish (Reading) 1557, St. Giles (London) 1571, Kingston upon Thames (1508—1537). Schon damals war die Tänzerzahl meist 6 oder ein Vielfaches davon.

[253] *Stubbe's* Anatomie of abuses, ed. 1595, p. 107 = Douce II, p. 442.

wirklichen Pferdes vervollständigen den Aufzug.[254] Es sei hier schon betont, daß sich ein oder mehrere Mannweiber regelmäßig bei diesen und verwandten Bräuchen finden. Manchmal kann sich sogar die ganze Gruppe so verkleiden, wie bei den Feien in der Altmark,[255] den Hexen in Imst[256] oder den rumänischen Caluşarii.[257]

Unter den vielen Nachrichten über Morristänze, die *Burton* bringt,[258] sind uns solche aus Cheshire an der Westküste neu. Sogar Pendleton und Salford bei Manchester hatten noch vor 100 Jahren ihre Morristänzer. Zuguterletzt stieß man in Wyresdale (Lancashire) auf einen recht seltsamen Tanz, der in einem Warwickshiremorris eine Parallele besitzt.[259] Daß wir das Recht haben, auch Lancashire in das Morrisgebiet einzubeziehen, erhellt außer diesem Beleg auch aus der Mitteilung Ritson's, daß dort 1783 noch alljährlich Morristänze üblich waren. In Royton ist der Morristanz heute noch im Schwunge und zwar in einer sehr interessanten Abart.[259a] Bei der herbstlichen Einholung des Erntemai's (Rush-Bearing) begleiteten die Morristänzer den Zug nicht nur in Lancashire, sondern sogar in Yorkshire (vgl. die Abbildungen bei Burton S. 41 und 58). Selbst aus Schottland erhalten wir historische Nachrichten über Morristänze.[260] Durch Lancashire und Yorkshire reichen die Morristänze aber bereits an das Schwerttanzgebiet heran. Die örtliche Scheidung ist nicht aufrechtzuerhalten.

Zur räumlichen Berührung zwischen den Morris- und den Schwerttänzen treten Ähnlichkeiten des inneren Gefüges. Der Anblick eines Morristanzes ist zwar recht verschieden von dem eines Schwerttanzes. Sechs weißgekleidete, blumen- und bändergeschmückte Männer mit Schellenkränzen unter den Knien stehen in zwei parallelen Reihen zu je drei Mann aufgestellt und vollführen nun mannigfache Figuren, die von starken Armbewegungen und schwierigen Beinschwüngen be-

[254] *Sharp*, Morris III, S. 73ff.

[255] A. *Kuhn*, Märkische Forschungen I, S. 294ff.

[256] Vgl. Kap. 10.

[257] Vgl. Kap. 12; ausführlicher in meiner Arbeit: Rumänische Altersklassen und Männerbünde, Mitteilungen d. Anthropolog. Ges. in Wien 1934.

[258] Rush-Bearing, S. 95—147; in einer Beschreibung heißt es vom Narren, daß er „a horrid mask“ trägt.

[259] *Sharp*, Morris V, S. 111; ferner M. Karpeles, The Lancashire Morris Dance, London 1931.

[259a] M. *Karpeles*, The Lancashire Morris Dance Book, enthält die genaue Beschreibung der Royton Tänze. J. *Graham*, Lancashire and Ceshire Morris Dances, London 1911, behandelt Tänze aus Failsworth, Middleton, Goodley Hill, Barton upon Irwell, Eccles, Wigan und Knutsford. Weitere Belege aus Rochdale, Oldham, Heaton, Prestwich, Didsbury, Moston, Southport, Saddleworth, Gorton, Newton Heath, Droylsden und Cheadle zum Teil mit den Melodien bringt A. G. *Gilchrist*, The Lancashire Rush-Cart and Morris Dance, Journal of the EFDS 1927. Ein Yorkshire Morris aus Cold Aston ist erwähnt in S. O. *Addy*, A Glossary of Words, used in the neighbourhood of Sheffield, London 1888, S. 151.

[260] Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland, ed. by Th. *Dickson* and Sir J. B. *Paul* (1877—1901), II, S. 414, III, S. 359, 381.

gleitet sind. Sie tragen entweder Stöcke, die dann häufig in verschiedener Weise gegeneinander geschlagen werden, oder jede Hand hält ein weißes Tuch, dessen flatternder Schwung von außerordentlich schöner künstlerischer Wirkung ist (Abb. 18). Die Bewegungslinien der Reihen sind vorwiegend Kreistanz, Vor- und Zurücktanzen, Platztausch Rücken gegen Rücken mit dem gegenüberstehenden Partner und verschiedene Formen der Achterfigur „Hey“. Fassung der Tänzer untereinander kommt höchst selten vor, doch fand Cecil Sharp schließlich in „The Maid of the Mill“ der Ilmington Tradition einen Morris, bei dem die Verbindung von je zwei Mann durch die Tücher hergestellt wird.[261] Der „Hey“ dieses Tanzes ist völlig identisch mit der Wellenfigur so vieler englischer Schwerttänze, die dort „Roll“ heißt[262] und auch unseren Tänzen nicht unbekannt ist.[263] Im Gegensatz zu unseren Schwerttänzen ist bei den englischen gegen Schluß eine Figurengruppe angefügt, bei der die Kettenfassung gelöst wird und die Tänzer einander nach Morrisart in zwei Reihen gegenüberstehen. Da wird nun die Wellenbewegung getanzt, ferner das „Walgen“,[264] das in England „Spin“ heißt usf. Die süddeutschen Schwerttänze kennen die Reihenaufstellung ebenfalls, doch — mit Ausnahme des Unterwössner Tanzes — stilgerechter, da bei den Brückenfiguren die Fassung der Kette nicht gelöst wird. Die bei den Morristänzen weitaus überwiegende Reihenaufstellung ist also dem Schwerttanz nicht fremd.

Der eben erwähnte Ilmington Morris enthält neben der Figur „Roll“ auch „Spin“, wie der Flamborough und Sleights Schwerttanz. Ein spanischer Kettentanz, bei dem Tücher als Bindeglieder verwendet werden, wäre mit ihm gut zu vergleichen.[265] Cecil *Sharp* war deshalb der Ansicht, daß die Morristänze eine jüngere Abzweigung der Schwerttänze darstellen.[266] Ich möchte gleich hier betonen, daß ich eine größere Einheit dieser Kulttänzer annehme, die noch viel weiter reicht und z. B. Maskentänzer des Imster Schemenlaufens u. dergl. mit einschließt. Die formale Abhängigkeit der verschiedenen Tanzarten gilt aber nur bedingt. Höchstens in Einzelfällen mag die Entwicklung den von Sharp gezeichneten Weg eingeschlagen haben. An sich wäre seine Theorie durchaus vertretbar. Mit dem Fortfall der Schwer-

[261] Morris I, S. 103ff.

[262] Grenoside, Sleights, Escrick, Handsworth, Ampleforth, Askham Richard.

[263] z. B. Zeche. Bei vielen anderen Tänzen, z. B. dem schwedischen Webertanz „Väva Vadmal“ oder dem ostpreußischen „Nickeltanz“ (Ostpreußische Fischertänze, hg. v. Ostpreußischen Spiel- und Tanzkreis, S. 7) kehrt diese Wellenbewegung wieder. Die Paare stehen in einer Reihe hinter einander, die geraden Nummern in die eine Richtung blickend, die ungeraden in die entgegengesetzte. Die Partner jedes Paares fassen einander bei den inneren Händen (oder das Verbindungsgerät, Schwert, Tuch) und gehen nun einmal unter dem vom nächsten Paare gebildeten Bogen durch und bilden sofort selbst einen Bogen, um das nächste begegnende Paar durchzulassen, wodurch ein wogendes Auf und Ab zustande kommt.

[264] Drehung eines Paares, das sich an beiden Händen hält, auseinander und zueinander. Der Name stammt von den österreichischen Ländlern.

[265] „Letters from Lusitania“, anon., Windsor 1876, zit. Folk Lore Journal IV, 1886.

[266] Morris I, S. 14ff.

ter und deren Ersatz durch Tücher müßte ein Schwund der Figuren eingetreten sein, da manche Schwerttanzbewegungen mit diesem weichen Tanzgerät nicht so gut ausführbar sind. Schließlich wird auch die Fassung aufgegeben und nun nimmt die Entwicklung einen völlig anderen Lauf, die Reihenaufstellung überwuchert, scharfakzentuierte Beinschwünge und Armbewegungen treten an die Stelle des Linienspieles der Kette, da die Phantasie und Variationskunst sich nun auf den Einzeltänzer richtet. Die Morristänze mit Stöcken wären gleichfalls leicht als Schwertersatz zu erklären. Daß Schwerter bei manchen Morristänzen einst eine Rolle spielten, scheint aus alten Nachrichten hervorzugehen. In Johnson's Dictionary wird der Morristanz beschrieben als „a dance in which bells are jingled or staves or swords clashed" und aus Shropshire erfahren wir 1652 von einem Morristanz mit sechs Schwertträgern! Heute noch nennt man in Shropshire die Morrisstöcke „wooden swords".[267] Die Basken verwenden sogar Stöcke und Schwerter in verschiedenen Figuren desselben Tanzes, der zwar Ezpata Danza heißt, aber Morrischarakter hat.

Irgend wann einmal muß sich der Kettenschwerttanz gebildet haben, doch kann darüber kein Zweifel bestehen, daß der kriegerische Schwerttanz der ältere ist. Die Gesamtentwicklung kann nur diesen Weg genommen haben und nicht umgekehrt. Die Antwort auf die Frage, welche Tanzformen den Waffentanz in die neue Richtung drängten, wird im nächsten Kapitel gegeben. Stöcken als Ersatz für Metallwaffen sind wir oft begegnet. Insoferne können viele englische und spanische Morrisformen als Abkömmlinge alter Schwerttänze betrachtet werden. Doch ich glaube, man muß noch weiter zurückgehen. Zu verbreitet sind z. B. Klangstäbe bei den Tänzen der verschiedensten Naturvölker; die Aufgabe der Stöcke in vielen Morristänzen ist ja auch eine diesen Klangstäben ganz verwandte. Dazu kommt noch das Stockfechten, das von Afrika und Australien bis Japan verbreitet ist und vielfach in Tanzform geschieht (Abb. 19). Vor dem Schwert gab es sicher Stockwaffen und Waffentänze mußten sich dieses Gerätes bedienen. Lybische Darstellungen, die bis ins zweite und dritte Jahrtausend vor Christus zurückführen,[268] zeigen solche Tänzer mit Stöcken in beiden Händen. Ihre Haltung erinnert mich stark an einen Stocktanz, den ich von Indern sah. Solche Stocktänze kommen in Indien nämlich von Ceylon bis Nepal vor. Selbst wenn die englischen Morristänze viele Beinschwünge der Galliarde verwenden,[269] so ist damit kaum etwas über ihr Alter ausgesagt. Sie, wie die baskischen Stocktänze oder „Bordondanza" in Tolosa[270] haben ihre Wurzeln sicher in vor- und frühgeschichtlicher Zeit.

[267] Ebda. nach *Burne*. Morristänze mit Schwertern erscheinen auf alten Abbildungen als Fechttanz. Vgl. auch J. *Laurentius Lucensis*, Polymathia, Lyon 1666, Bd. IV: „Prae ceteris nobilis est *Pyrrhica saltatio*, nos dicimus *Moresca*".

[268] O. *Bates*, The Eastern Libyans, London 1914. S. 155; G. Möller, Die Ägypter u. ihre lybischen Nachbarn, Zs. d. deutschen Morgenländ. Gesellsch. 1924; M. *Schmidl*, Die Grundlagen der Nilotenkultur, Mitteilungen der Anthropolog. Gesellsch. in Wien LXV, 1935.

[269] Ich erblicke darin einen Beweis mehr für die Bestimmung der Galliarde als modisch gewordene Form auf alter Volksgrundlage.

[270] *Capmany*, in Folklore y Costumbres de España II, Abb. S. 401.

Wären die Morristänze eine Verfallsbildung des Kettenschwerttanzes, so müßte die Auflösung schon ungemein früh eingetreten sein. Bereits im 15. Jahrhundert erscheint die Moreska in verschiedenen Ländern Europas.[271] Wahrscheinlich dürfen wir bereits die „Choreae Sarracenicae" eines Pariser ludus von 1393 zu ihnen zählen.[272] Nach Herne's Edition der Briefe Petrus Blesensis (Peter de Blois) berichtet Miss A. *Strickland*, daß König Henry II. „went out accompagnied by a crowd of retainers and by Morris dancers". Wenn sich diese Nachricht bestätigt, hätten wir sogar einen Beleg aus dem 12. Jahrhundert gewonnen. In Spanien gehen sie jedenfalls so weit zurück.

Als älteste Abbildung englischer Morristänzer[272a] gilt das bemalte Fenster von Betley, Staffordshire (Abb. 20), das sechs Tänzer in starker Bewegung, einen Narren, das Hobby Horse, Maid Marian, Friar Tuck, Tom the Piper und einen Maibaum auf verschiedenen Feldern darstellt. Die Kostüme dieser Personen zeigen die Tracht des 15. Jahrhunderts, weshalb man das Fenster allgemein um 1470 ansetzte. Lange Zeit galt es als verloren und war nur durch den Stich bekannt. Nun wurde es 1934 im Besitz von Lord Bridgeman in Minsterley, Staffordshire, wieder aufgefunden. Nach einer Mitteilung von W. E. St. L. *Finny* ist das Fenster aber nicht älter als der Beginn des 17. Jahrhunderts, obwohl die Felder wahrscheinlich Bilder des 15. Jahrhunderts wiedergeben.

Ph. M. *Halm* hat in einer sehr gründlichen Arbeit[273] den etwa um 1480 anzusetzenden Stich Israels von Meckenem (Abb. 21) als eine Nachbildung des Betley-Fensters zu erweisen gesucht. Wirklich stimmen die Figuren des Musikanten und der sechs Tänzer genau mit denen des Fensters überein, nur sind sie alle im Gegensinn kopiert. Dieses Spiegelbildverhältnis würde sich leicht erklären, wenn der Stecher seine Figuren so auf die Platte zeichnete, wie er sie auf seiner Vorlage sah, und der Druck dann das Gegenbild ergab. Darum hält der Spielmann bei Meckenem seine Flöte auch mit der rechten Hand, statt mit der linken, wie dies heute noch üblich und auch auf dem Fenster abgebildet ist. Eine Abweichung gibt es freilich, den Morristanz auf einer neuentdeckten Schnitzerei in Lancaster Castle.[274] Dort spielt der Musiker mit der rechten Hand. Bei Meckenems Stich ist dies jedoch kaum ursprünglich beabsichtigt; trägt doch auch der Spielmann seinen Degen auf der rechten Seite, statt auf der linken, so daß eine Spiegelbild-Umkehrung mit guten Gründen angenommen werden kann. V. Alfords und R. Gallops Meinung,

[271] Seit 1425; Belege aus Italien, Frankreich, Schweiz (1470), Deutschland, Flandern, Holland, England (namentliche Erwähnung 1494) und Spanien.

[272] *Chambers*, The English Folk Play, Oxford 1933, S. 15. Beim Einzug Isabellas von Frankreich in Paris 1389 hören wir von einem Kampf zwischen Mohren und Christen (*Alford*, Journal of the EFDS 1935, S. 42).

[272a] Älter ist die Erwähnung eines Silberbechers mit Bildern von englischen Morristänzern in einem Testament von 1458.

[273] Der Moriskentanz, Bayerischer Heimatschutz, München 1927, S. 148ff.

[274] Anne G. *Gilchrist*, A carved Morris-Dance Panel from Lancaster Castle, Journal of the EFDS 1933, S. 86f.

daß das Betley-Fenster eine Nachahmung des Kupferstiches sei (S. 88), dürfte deshalb kaum aufrecht zu erhalten sein. Vielleicht ist das in Minsterley aufgefundene Fenster aber auch nur eine spätere Kopie, die natürlich dem 17. Jahrhundert entstammen kann, während das Original 200 Jahre älter war. Worauf es ankommt, ist das Alter der dargestellten Szenen und die sind zugegebenermaßen so weit zurückzudatieren.

Die Betleyfiguren lassen bereits den Unterschied der alten Moresca vom heutigen strengen Männertanz erkennen. Wahrscheinlich spielen bei dieser Darstellung Robin Hood Szenen hinein. Auch die übrigen Bilder des Moriskentanzes zeigen aber einen anderen Inhalt, als unser heutiger Volksbrauch. Fast auf allen Stichen steht eine Frauengestalt im Mittelpunkt, die offenbar dem besten Tänzer einen Preis erteilt.[275] Die ältesten Darstellungen der Moreska (auf den geschnitzten Elfenbeinkästchen in London, Wien, Paris und Nürnberg — letzteres datiert 1425 —, sowie dem Spielbrett der Sammlung Carrand des Museo Nazionale in Florenz) lassen es freilich im Zweifel, ob auf ihnen der ursprüngliche Volksbrauch dargestellt ist, oder aber bereits eine höfische Form, die ihrerseits wieder auf das Volk rückgewirkt haben kann. Denn der Hof bemächtigte sich bald des malerischen Tanzes, der bei verschiedenen Festlichkeiten aufgeführt wurde: 1468 in Valence beim Einzug der Herzogin von Mailand, ferner an verschiedenen italienischen Höfen, in Burgund, Frankreich, England usf. Höfisch ist auch die Moriske die *Arbeau* beschreibt,[276] wenn auch ihre Melodie (1588) bereits 38 Jahre früher auf englichem Boden als Morris dance gedruckt ist und nach C. *Sachs*[276a] noch in unseren Tagen von Morrisgeigern gefiedelt wird. Der Schritt bestand aus vier Stampfern (r, l, r, l) und einem beidbeinigen Aufstampfen mit darauffolgender Pause. Offensichtlich eine Kümmerform, selbst wenn entfernte Beziehungen zum Schritt der englischen Morristänzer vielleicht nicht ausgeschlossen sind. Schließlich wurde fast jeder Mummenschanz als Moriske bezeichnet, wie ein italienisches Spiel vom Drachenzähne säenden Jason. Selbst in die Anfänge der Oper (in Monteverdes „Orpheo" 1607) drang der Moriskentanz ein.

Von all diesen durch die Oberschicht beeinflußten Tänzen und Spielen ist fast nichts auf unsere Tage gekommen. Einzig die Volksformen haben sich bezeichnenderweise erhalten. In seiner anregenden Studie „Das Lied vom Prinzen Eugen — eine bayrische Schöpfung"[276b] weist V. *Junk* nach, daß der altbayrische „Marskertanz", dessen letzte Nachklänge ihm noch durch verschiedene Gewährsleute übermittelt wurden, die gleiche Melodie besitzt, wie das bekannte Soldatenlied, nur

[275] Vgl. darüber Kap. 14.

[276] Orchésographie: „In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt zu sehen, wie in den guten Gesellschaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geschwärztem Gesicht, welcher über die Stirne ein Band von weißem oder gelben Taffet gebunden hatte, und an den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte..."

[276a] Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933, S. 226.

[276b] Mitteilungen der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums, 3. Heft, Jg. 1934, S. 295—348.

in einer Form, die ursprünglicher ist, als das Lied. Beiden Melodien ist der echt bayrische Taktwechsel eigen, ein nicht zu verkennendes heimisches Gewächs. In der Gegend zwischen Pförring und Ingolstadt war der Marskertanz ein sinnlich aufpeitschender, ja obszöner Tanz beliebig vieler Paare. „Der Mann sprang, hüpfte und tanzte um die Frau herum, wobei man mit den Händen und mit den Zeigefingern auf und niedergestikulierte. Die Szenen der Liebeswerbung gestalteten sich außerordentlich stürmisch und dienten schließlich nur der sexuellen Aufpeitschung beider Geschlechter". Zuletzt — heißt es — fielen alle in einen Haufen zusammen, wodurch die Eroberung und der Sieg des Mannes über das umworbene Weib symbolisiert wurde und es zu ganz derben Handgreiflichkeiten kam. *Junk* vergleicht damit die Bilder des „Tanzes um einen Preis", bei dem mehrere Männer in grotesken Stellungen eine Frau umtanzen. Diese wieder leitet er von der Eroberung der Maikönigin ab. Mir scheint die Brücke von der Moriske als tänzerischem Schwertkampf gegen die Heiden zum Trutztanz des Liebesspieles — das Trutzen als tertium comparationis — nicht ganz tragfähig. Osterrieders und Dichtls Marskertanz gehört doch eher zu den Werbe- und Buhltänzen, deren bekanntester unser Schuhplattler ist[276c]. Es wird auch nicht eine Frau von vielen umworben, sondern jeder Bursch umtanzt sein Dirndl. Allerdings geschah das Preistanzen der Fastnachtspiele auch paarweise. Die Derbheit der Annäherung war nicht auf den Marskertanz beschränkt. Man lese einmal nach, was *Schmeller* im Bayrischen Wörterbuch (I, Sp. 782) aus der Oberpfalz unter dem Kennwort „fozdudeln" schildert. Dazu brauchte es der Moriske nicht. Gleichwohl sind die Anregungen *Junks* sehr wertvoll. Hier müßten noch nähere Studien einsetzen. Man kann sich des Gefühles nicht erwehren, daß auch beispielsweise beim „Tanz um den Preis" sehr alte Ursprünge verborgen liegen.

Bei einer Kombination möchte ich allerdings zur Vorsicht raten. Wenigstens die heutigen Morristänze sind kein Kampf um die Maid Marian, in der man die Frühlingskönigin erblicken könnte. Ich gründe mein Urteil auf lange Studien und teilweise Erlernung der englischen Tänze. Ein männlich kämpferischer Zug ist vor allem bei den Stocktänzen noch erkennbar. Doch nehmen die sechs Morrisleute nie Bezug auf das Mannweib. Wenn man von einigen leichten Nachklängen in gereimten Spielen absieht, so führt uns der richtige Morristanz in eine ursprüngliche Welt mit grotesk-dämonischen Gestalten, über deren Stammbaum kein Zweifel bestehen kann. Das wären mir nette Schönheitsköniginnen, die da mit geschwärzten Gesichtern, besenschwingend umhertollen und eher einer Hexe gleichen, als der Frühlingsbraut. Und der Tanz selbst trägt Züge eines durch ganz Europa verbreiteten magischen Rituals. Die zeitweilige Verbindung der Morristänze mit den Robin Hood Spielen in England ist ein schwieriges Problem. Ich habe mich in einer früheren Arbeit bemüht, in dieses Dunkel hineinzuleuchten,[277] doch bleibt noch vieles

[276c] Einen grotesk-dämonischen Nachklang alter Morristänze in Bayern könnte man eher noch in den schwarzhäuptigen Fastnachtstänzern aus dem Werdenfelser Land sehen, die O. *Blümel* abbildet (Bayerischer Heimatschutz 1927, S. 127).

[277] Robin Hood u. Hobby Horse, Wiener Prähistor. Zs. 1932. Vgl. auch Kap. 11 d. Buches.

ungelöst. Ein Mannweib gehört aber zu allen Volksbräuchen verwandter Art (Faschinglaufen, Böhmerwälder Schwerttanz, Münchner Schäfflertanz usf. Selbst bei den von den Spaniern nach Mexiko verpflanzten morrisähnlichen Tänzen ist das Mannweib immer dabei). Bei dem zu Pfingsten stattfindenden Teil der Morristänze konnte die Maikönigin an seine Stelle treten. Daß die weibliche Figur der Morristänze stereotyp Maid Marian oder Marrion genannt wird, auch wenn sonst weit und breit keine Spur von Robin Hood Spielen zu entdecken ist, erklärt sich wohl aus einer Vermischung mit Morion: Mohr.[278] Übrigens dürfte auch der Name Marian in England nicht ursprünglich sein. Er wurde wahrscheinlich auf die weibliche Figur übertragen, weil hier die Prägung des Adam de la Hale in seinem „Jeu de Robin et Marion" (1283) nachwirkte.[279] In *Laneham's* berühmtem Brief von Kenilworth (um 1575) erscheint „a lively Morris dance according to the ancient manner, six dauncerz, Mawd-Marion and the fool", aber kein Robin Hood. Maid Marian dürfte also das bekannte Mannweib sein.

Die früheste Abbildung eines Moriskentanzes aus Spanien (1529) im Trachtenbuch des Christof *Weiditz*[280] zeigt drei Musiker und vor ihnen eine tanzende Frau und einen tanzenden Mann, jedoch ohne die charakteristischen Schellen. Weiditz schreibt auf sein Bild: „Allso dantzen die morystgen mit ain ander, schnölen (schnellen) mit den Fingern darzue" (womit wohl Kastagnetten gemeint sind) und „das ist das morystgis(che) dantz spil schre(ien) dazu(e) wi(e) di(e) Kelber". Ob es ein Paartanz oder Gruppentanz war, geht aus der Abbildung nicht hervor. Das wüste Schreien und Fingerschnalzen ließe schon auf einen Volksbrauch schließen, allerdings beeinflußt durch die Oberschicht (Paartanz!). Im heutigen Spanien und Portugal ist die Mouriscada ein reiner Männertanz.

Daß die Moriske auch in Deutschland als Bauerntanz vorkam, zeigt die Eintragung im Ratsprotokoll des Nürnberger Stadtarchivs von 1497: „Item dem Gutpier Rotsmid Ist vergonnt Ein Morischko tancz vnd etlich *In pauren weiß* darbei ze haben doch mit beschreibung und benamung bey dem pfennter".[281] Mehrere „Mohrentänze" meinen in Deutschland übrigens Schwerttänze.[282] Die Ursache dieser Benennung liegt natürlich im Schwärzen der Gesichter, das ja wohl auch dem Morristanz den Namen gegeben hat.[283] Die Mauren waren eben für unsere Vorfahren, was uns heute die Neger sind. Noch jetzt pflegen viele Morristänzer ihre Gesichter zu schwärzen. In einigen Fällen begnügen sie sich mit einem schwarzen Punkt auf der Stirne. Fragt man sie aber nach dem Grunde, so geben sie zur Antwort: der Punkt sei dazu da, daß man sie nicht erkenne.[284] Gesichterschwärzen ist

[278] *Gilchrist* a. a. O. S. 87 und 88 Anm.
[279] *Chambers*, The Mediaeval Stage I, S. 176.
[280] hg. v. Th. *Hampe*, Berlin-Leipzig 1927.
[281] *Halm* a. a. O. S. 150.
[282] Vgl. Kap. 2, S. 30 f.
[283] E. K. *Chambers*, The Elizabethan Stage. = *Sharp*, Morris I, S. 10 f.
[284] Nach einer Mitteilung von D. *Kennedy*.

wohl die einfachste Art der Maskierung und als solche allbekannt; fast immer gehört es allerdings zu Bräuchen, die mit alter Volksreligion in Zusammenhang stehen.

Die Ableitung der Morristänze von den Tänzen der Mauren[285] ist heute wohl allgemein aufgegeben. Eine besondere Verlockung lag darin, daß wir so außerordentlich viele Tänze morrisähnlichen Charakters gerade aus Spanien kennen, die zum Teil sogar Mouriscada, Morisma usf. heißen und selbst verschiedene Schrittformen mit den englischen gemeinsam haben. Mit den spanischen Eroberern wurden sie sogar nach Mexiko, Panama und einigen zentralamerikanischen Inseln verpflanzt. Dem portugiesischen Tanzspiel „Auto de Floripes" (Kampf Karls des Großen und seiner Paladine gegen die Mohren) entsprechen etwa „Bailes de los moros" in Guatemala, Fechttänze von 4 Weißen und 4 Mohren, die den sagenhaften Kampf Karls des Großen gegen Tamerlan darstellen sollen.[285a] Nähere Sichtung ergibt freilich eine schier hoffnungslose Vielheit, die formal kaum unter einen Hut zu bringen ist. Nah verwandt mit dem englischen Morris sind Kulttänze mit starken Arm- und Beinschwüngen, wie sie uns z. B. aus Mallorka beschrieben werden.[286] In Alarô finden am 15. und 16. August (Mariä Himmelfahrt und der Tag des hl. Rochus, des Patrons von Alarô) große Festzüge statt. An beiden Tagen führen wie in Manacor und Montuiri sechs Cossiés und eine Dama die Prozession. Außer ihnen begleiten zwei als Teufel gekleidete Männer den Zug. Am 15. August geht die Prozession nach der Vesper von der Kirche aus. Man trägt das Bild der toten Mutter Gottes durch den Ort; vor dem Bilde her tanzt die Dama, an jeder Seite drei Cossiés. Auf allen freien Plätzen wird Halt gemacht und die Cossiés tanzen. Dann geht es zurück zur Kirche und mitten im Gotteshaus wird das Lager der Mutter Gottes mit dem sehr eigenartigen Tanz „Gentil Senyora" umkreist. Heftige Bewegungen mit Armen und Beinen zeichnen diesen Tanz aus, ja die Cossiés werfen sich mehrmals zu Boden, um sofort wieder aufzuspringen und weiterzutanzen. Am 16. August wird zunächst vor dem Hochaltar getanzt und dann führen die Cossiés den Zug nach dem Cos, wo die Wettrennen stattfinden.[287] Wir können uns des Gedankens an unsere Fronleichnamsprozession nicht erwehren, bei der es übrigens früher auch manchmal den „Luzifer mit 2 Teufeln in abscheulicher Gestalt" gab.[288] An Stelle der schleierverhüllten Jungfrauen mit den brennenden Windlichtern neben dem Himmel springen in Spanien zu beiden Seiten des

[285] *Douce*, Illustrations of Shakespeare and of Ancient Manners.
[285a] O. *Stoll*, Guatemala, Leipzig 1886, S. 373, = C. *Sachs*, Weltgeschichte des Tanzes S. 225.
[286] Mallorkinische Volkslieder und Tänze, gesammelt von Mn. Antoni Jusep *Pont*, hg. und erläutert von Mina *Barrelet* (handschriftlich), Seminar für romanische Sprache und Kultur an der Hamburger Universität; enthält auch Noten, Zeichnungen und die genaue Beschreibung der Schritte und Bewegungen.
[287] Weitere Tänze dieser Art kennen wir aus Porreras und Felanitx, wo 6 Hobby Horses (!) und eine Dama an hohen Feiertagen vor dem Hauptaltar den schwierigen Reigen „ses Eses" tanzen. Fast auf der ganzen Halbinsel, bis Andorra, wird auch die Fronleichnamsprozession von Kulttänzern begleitet.
[288] I. v. *Zingerle*, Sitten, Bräuche u. Meinungen d. Tiroler Volkes, Innsbruck, 1857, S. 104.

Marienbildes die Cossiés, und wo bei uns an verschiedenen Plätzen angehalten wird, um das Evangelium zu singen und den Segen zu erteilen, wird eben getanzt. Der religiöse Grundzug der Tänze steht außer Zweifel.[289]

Die wundervollsten Beschreibungen von Morristänzen der iberischen Halbinsel verdanken wir Violet *Alford*.[290] Folgen wir ihrer Kundfahrt im nördlichen Portugal, einer Gegend die keinen maurischen oder afrikanischen Einschlag im Rassenbild erkennen läßt. In Braga, wo Miss Alford etwas kirchlich gewandelte Morristänze am Johannistag sah, gab es schon 1482 und 1532 Mouriscas, bei denen noch Hobby Horses und Drachen mittaten. Die interessanteste Mourisca konnte sie aber gleichfalls zu Mittsommer in Sobrado bei Vallongo beobachten. Eine kurze Aufzählung der wichtigsten Augenblicke dieses Festes mag zeigen, wie unglaublich reich die Überlieferung ist und wie schwer es hält, die einzelnen Bestandteile zu scheiden und zu bestimmen.

Eine tanzende Prozession weißgekleideter Mouriscos — mindestens dreißig Stück — mit hohen Kopfbedeckungen und einem Schwert in der Hand, an dessen Griff ein Taschentuch flattert, erscheint am Vormittag nach der Beendigung der Messe. Ein König und ein Vizekönig sind ihre Anführer. Auf der entgegengesetzten Seite des Dorfes zeigt sich eine andere Gruppe, mindestens 50 Mann stark, die sogenannten „Bugios". Der Name kann „mimer or imitator" bedeuten, aber ebensogut auch „Zauberer". Sämtliche Bugios tragen Masken, die entweder Tiere darstellen oder einfach primitive Schrecklarven aus Kork sind. Von ihren hohen Hüten flattern unzählige Papierstreifen wie bei so vielen Maskierten (Tresterer in Salzburg, Overton Mummers in England usf.). Schellen vervollständigen die Ausrüstung. Der König der Bugios, der seine Würde vom Vater erbt, hat das Recht, ein kirchliches Kleidungsstück aus der Sakristei zu wählen. Auch die Morristänzer aus Miranda do Douro oder die „Türken" im Kampfspiel von den Mauren und Christen „Auto de Floripes" (Portugal) tragen kirchliche Roben.[291] Eine Erinnerung an den tanzenden Priester? *Gallop* erwägt sogar, ob der Rock des rätselhaften Mannweibes nicht am Ende in vielen Fällen solchen Ursprungs ist![292]

[289] Die Kulttänze sind in Spanien überhaupt unausrottbar. Vor allem die berühmten „Seises" in der Kathedrale von Sevilla (auch zu Fronleichnam) waren der kirchlichen Obrigkeit ein Ärgernis. Schließlich erfolgte der salomonische Spruch, der Tanz dürfe noch so lange stattfinden, als die gegenwärtigen Kostüme getragen werden können. Und wie half man sich? Von diesen kostbaren Kostümen wird ein kleiner Flecken auf neue aufgenäht und somit besteht die frohe Aussicht, daß die Seises noch in einigen Jahrhunderten ihren Vorrat nicht aufgebraucht haben werden. Ihr Tanz, der heute feierlich und gemessen ist, soll früher lebhafter gewesen sein. Verschiedene Figuren erinnern an die Morristänze. Dazu würde auch ihr Name „los Seises" = die Sechs stimmen, den sie noch immer tragen, obwohl ihre Zahl auf 10 angewachsen ist. Viele Angaben über religiöse Tänze der Basken finden sich bei V. *Alford*, Some Pyrenean Customs, Folk-Lore 1932.

[290] Midsummer and Morris in Portugal, Folk-Lore 1933, S. 218—235.

[291] Rodney *Gallop*, The Origins of the Morris Dance, Journal of the EFDS 1934, S. 128.

[292] Sicher nicht in allen, vgl. das vetulam facere unserer frühmittelalterlichen Kirchenverbote.

Auf der Bildfläche erscheint nun auch ein Mann, der rückwärts gewendet auf einem Affen reitet und Flachs sät und hinter ihm her zieht ein Pflug und eine Egge. Einst muß die Handlung heilig gewesen sein, denn der Pflug darf nicht mehr gewöhnlicher Arbeit dienen; nach dem Aufzug wird er zerbrochen. Die Bugios haben einen eigenen Tanz, der aus Serien von gewaltigen Sprüngen am Ort besteht. Die Mouriscos hingegen beginnen mit einem Tanz vor dem Hause des Pfarrers. Sie stehen einander in zwei Gliedern gegenüber und tanzen nun eine Reihe der üblichen Bewegungen englischer Longways Country dances. Auch das Eindrehen der Schnecke fehlt nicht. Während der ganzen Zeit werden die Schwerter in die Höhe gestreckt. Nach ihrem Abtanzen kommen die Bugios, brüllend, springend und die Arme in die Luft werfend. Sie erinnern sehr an die „Schwarzen" bei den baskischen Masqueraden, die den „Schiachen" unserer Dämonenläufer gleichgestellt werden müssen. Dann beginnt ein seltsamer Tanz, durch den die Bugios dem König ihre Verehrung ausdrücken. Der Nachmittag bringt einen Kampf der beiden Parteien Mouriscos und Bugios. Im Abstand von etwa 90 Metern sind zwei hölzerne Plattformen um Bäume herum etwa 3½ Meter über dem Boden errichtet, die von den Gegnern besetzt werden. Aus lebensgefährlichen alten Vorderladern und Donnerbüchsen feuert man auf einander, bis die Pulvervorräte nach etwa einer Stunde zur Neige gehen. Bei jedem Schuß eines Bugios springt die gesamte Besatzung hoch in die Luft, so daß ihre improvisierte Festung in heftiges Schwanken gerät. Doch nun gehen die Mouriscos zum Angriff über und erstürmen den Hochsitz des Feindes. Heulend zerstieben die Bugios, während ihr König vom König der Mouriscos gefangen wird. Besonders eindrucksvoll ist der Augenblick, wo der Sieger über dem knieenden Feind das Schwert schwingt. In feierlicher Prozession wird der gefangene König abgeführt, während die Musik einen Trauermarsch intoniert und die Bugios in ein allgemeines Stöhnen ausbrechen. Aber noch geben sich die Unterlegenen nicht endgültig geschlagen. Unter ihrer Plattform holen sie einen künstlichen Drachen hervor, der auf die Mouriscos losgelassen wird. Bei der so entstehenden allgemeinen Unordnung entflieht der König der Bugios. Die gleichen Tänze, die zur Eröffnung vor dem Hause des Pfarrers getanzt wurden, wiederholen sich nun vor der Kirche, womit der Abend beschlossen wird. Auf dem Heimweg in ihre Dörfer tauschen Mädchen und Burschen die Hüte und singen anzügliche Lieder, die den Heiligen des Tages eher als alten Fruchtbarkeitsgott darstellen, denn als die gewohnte biblische Gestalt. Erwähnt muß ferner werden, daß die Würde der Mouriscos und Bugios in bestimmten Familien erblich ist. „In fact, they are like kind of guilds", erklärte ein Kenner dieses Brauches.

Der Pflugumzug, das Säen und der Sprungtanz sind wohlbekannte Teile des gesamteuropäischen Fruchtbarkeitszaubers, der in unseren Gegenden meist in die Vorfrühlingszeit fällt. In die Linie der Maifeiern gehört auch das Benehmen der Burschen und Mädchen. Dazu kommt aber noch der Kampf der zwei Parteien. Vielleicht ist die Gefangennahme und Befreiung des Königs der Bugios nur eine Abschwächung seiner ursprünglichen Tötung und Wiedererweckung. Man könnte

das aus der Bugiada schließen, die im nahen Vallongo üblich ist. Dort erscheinen die Bugios als Narren. Einer von ihnen stirbt und wird so lange beklagt, bis er „durch die Macht des heiligen Anton" wieder zum Leben erweckt wird. Wir hätten da eine Entsprechung zu der Scheintötung und Wiedererweckung unserer Schwerttanzspiele, sowie der Mummers Plays, die im dritten Hauptteil dieses Buches näher besprochen werden.

Andererseits ist der zeremonielle Kampf zweier Parteien, von denen die eine die Christen, die andere die Ungläubigen darstellt, über das ganze südliche Europa verbreitet. Im Westen sind es die Mauren, im Osten die Türken, welche die Christenheit bedrohen, aber doch zuletzt überwunden werden. Fast überall hat der Kampf die Form eines Fechttanzes. *Gallop* führt Beispiele aus der Gegend von Oporto, Viana do Costelo, Crasto bei Ponte da Lima, Souto das Neves und sogar von den Azoren (Sao Miguel) an. In Aragon (Sena) gleichen die Tänzer den englischen Morris-men aufs Haar.[293] Zu großartigen Spielen, die in mittelalterlicher Art das ganze Städtchen zum Schauplatz machen, sind diese Kämpfe in Ainsa und Alcoy (Provinz Valencia) gediehen.[294] Die seltsamen baskischen „Pastorales"[295] gehören offenbar der gleichen Sippe an. Ob Franzosen und Engländer, Juden und Kanaaniter oder Perser und Meder in den Stücken miteinander kämpfen, die Krieger erscheinen als Morristänzer aus zwei Lagern, die Türken und Christen benannt werden. In der „Jeanne d'Arc" sind die Engländer z. B. die Türken. Alle Schlachten aber erscheinen als Fechttänze mit Musikbegleitung. In Matres, nahe Toulouse, ist es eine „society of men", die den sehr stilisierten Kampf zwischen Mohren und Christen darstellt.[294a] Berühmt ist die „Moresca" auf Korčula (Dalmatien). Dieser wilde Fechttanz der Mohren und Christen wird im jugoslavischen Abschnitt dieses Kapitels eingehend beschrieben. Sogar beim Rus-

[293] Vgl. die Abbildungen bei *Capmany*, S. 393.

[294] ebda. S. 391. Ferner *Alford-Gallop*, The Traditional Dance, S. 111f.: „Few more striking performances could be found than the Morisma of Ainsa. This takes place in the middle of September every year and has a dramatis personae comprising over twenty characters, including Christian and Moorish Kings, Queens and Ambassadors. On the morning of September 14th the two armies, Christian and Moorish, march out of the village by separate roads. Mass is celebrated outside the village at the Cross of Sobrarbe, and is watched from a distance by the jeering ‚Moors'. After the recital of the Prologue the Kings address imperious challenges to one another, and there follow two battles, the first at Sobrarbe and the other in the main square of Ainsa. I am told that these battles take the form of stick dances, though I have not actually seen them. After an interval for the midday meal there are pourparlers between the ambassadors, after which battle is joined for the third time, the Cross is made to appear miraculously in the middle of the Plaza Mayor, and the Moorish King is taken prisoner and executed. The Christians fall to their knees with a hymn of thanksgiving, and Moorish soldiers fall dead around them. The remainder accept baptism, and the festival concludes on the following day with a prostration before the Cross of Sobrarbe and the recital of an Epilogue".

[294a] S. *Alford*, Morris and Morisca, Journal of the EFDS 1935, S. 46.

[295] Vgl. Kap. 13.

salienfest in Nordgriechenland, das uns noch beschäftigen wird, kämpfen zwei Parteien als Italiener und Türken gekleidet miteinander, wobei die Türken schließlich gefangen genommen wurden.[296] Es wäre zu verstehen, wenn sich Spiele dieser Art an die geschichtlichen Ereignisse geheftet hätten. Ist es doch auch vielleicht kein Zufall, daß die Moresca gerade im Türkenjahr 1683 in der Umgebung von Wien besonders viel getanzt wurde (*Junk* S. 336). Stutzig macht nur der offenbar kultische Rahmen, in den die Spiele hineingestellt sind. *Gallop* (S. 127) denkt deshalb an vorchristliche Tänze und erinnert beispielsweise an den Kampf zwischen den Königinnen des Sommers und Winters und ihres Gefolges auf der Insel Man. Übrigens könnte man auch an die vielen Frühlingsprügeleien zwischen Burschengruppen denken (vgl. Kap. 12). Die Kultkämpfe sind ein äußerst wichtiges, aber leider arg vernachlässigtes Gebiet der religiösen Volkskunde. Mit dem Schwinden der Erinnerung an den Ursprung der Bräuche könnte der damalige Hauptfeind der Christenheit für die zu besiegenden feindlichen Mächte eingetreten sein. Das waren in Südeuropa die Ungläubigen.

Noch eine andere Linie verfolgt *Gallop* aber in seinem anregenden Aufsatz. In Teilen von Portugal wird ein neugeborenes Kind „mouro" genannt, bis es durch die Taufe in die christliche Kirche Aufnahme findet. Mohr bedeutet also ganz einfach „Heide". Auch die Naturgeister sind allgemein unter dem Namen „mouras" bekannt. Alle Reste von Heidenkult und vorgeschichtlichen Denkmälern werden von den Bauern übrigens gleichfalls mit den Mauren in Zusammenhang gebracht: Dolmen heißen „antas de mouros", archäologische Überreste „coisas de mouros" usf. Auch bei den Basken besteht eine auffällige Vermischung von „laminak" (Geistern), „mairuak" (Mohren) und „gentilek" (Heiden). Zu einer gewissen Zeit scheint maurisch daher einfach alles Nichtchristliche, Heidnische bezeichnet zu haben. Die Zeremonialtänze waren nun sicher ein Teil des Heidenkultes, ehe die Kirche sie adoptierte. Der Morristanz kann daher einfach bedeuten „heidnischer Tanz". Zu überlegen bleibt freilich, ob ein solches Maß von Erkenntnis nicht der Aufnahme in die kirchlichen Feiern hinderlich gewesen wäre und zur Unterdrückung der Tänze geführt hätte; zumindest hätten sie nach der Christianisierung diesen Namen kaum weiter tragen dürfen.

Ob sich die Moresken der eben geschilderten Art aus alten Kultkämpfen entwickelt haben oder geschichtliche Vorgänge spiegeln, ist schwer zu entscheiden. Wahrscheinlich strömt ihr Lebenssaft aus beiden Wurzeln. Keinem Zweifel unterliegt die Herkunft aber bei den anderen Moriscas der iberischen Halbinsel, bei denen junge Männer in besonderer Tracht, schwertbewaffnet die religiösen Prozessionen mit ihren Tänzen begleiten. In Portugal war ihre Ausrüstung und Veranstaltung eine Angelegenheit der ganzen Stadt oder noch häufiger religiöser Brüderschaften oder Handwerksgilden. So hatten in Coimbra 1517 die Schuster für die Fronleichnamsprozession eine reiche Mourisca zu stellen, die Töpfer da-

[296] *Leake*, Travels in Northern Greece I, S. 524. = G. F. *Abbott*, Macedonian Folklore, Cambridge 1903, S. 41.

gegen den Schwerttanz. Gilden und Zünfte erscheinen eben immer wieder als Hüter religiösen Brauchtums.

Von allen Morristänzen reicht die Kampfmoreska belegmäßig am weitesten zurück. Erfahren wir doch aus Spanien, daß ein mimischer Kampf zwischen Mohren und Christen bereits 1137 bei der Verlobung des Grafen Ramon Berenguer von Barcelona mit der Königin Petronilla von Aragon aufgeführt wurde.[296a] Eine weitere Verlockung, alle Moresken aus Spanien abzuleiten. Gewöhnlich dachte man, daß John of Gaunt's Soldaten 1387 bei ihrer Rückkehr aus den spanischen Kriegen die Vermittler waren. Viel wichtiger ist aber die Tatsache, daß englische Soldaten durch 10 Generationen (1152—1451) in der Gascogne an der spanischen Grenze standen und von und nach Bayonne reisten, wie heute die Besatzungen von Malta und Gibraltar. Sie müssen baskische und spanische Tänze zur Genüge gesehen haben. Und doch glaube ich nicht an die spanische Herkunft der Morristänze. Freilich müssen wir die verschiedenen Gattungen der Morristänze und Moresken genau auseinanderhalten. Die überwiegende Masse dieser Männertänze besteht ja nicht aus zwei miteinander kämpfenden Abteilungen, sondern bloß aus einer Gruppe. Die Tötung eines Tieres (England) oder eines Mannes (bei den Schwerttänzen) ist auch nicht das Ergebnis eines Kampfes, sondern gehört in den Bereich des Opfers und der Kultbräuche. Vielleicht sollte man die Gattungen auch dem Namen nach scheiden; die vielen Formen des gemeinsamen Grundwortes gäben dazu die Möglichkeit. Man könnte demnach die Bezeichnung Morris für die alten Kulttänze einer Gruppe verwenden, die spanisch-portugiesische Mouriscada aber für den Kampf zweier Parteien. Es bleiben noch die höfischen Tänze, die man mit dem in Deutschland gebräuchlichen Namen Moreska zusammenfassen könnte. Maurischen Ursprung halte ich in Übereinstimmung mit den englischen Fachleuten in keinem Fall für gegeben. Bewußte Nachahmung von Mohren wäre höchstens bei einigen höfischen Aufführungen zuzugeben, doch bedeuten diese weder den Ursprung der ganzen Gattung, noch haben die modisch gewordenen Ausläufer tiefere Spuren hinterlassen. Viele Kampfmoresken wurden sicher durch die Befreiungskriege umgeprägt. Manche bezog man übrigens auch auf andere Gegner, z. B. Portugiesen und Spanier. Und die eigentlichen Morristänze selbst sind viel weiter verbreitet als dieser Name. Offenbar bestanden sie lange bevor die Ungläubigen das Abendland bedrängten. Dieser Ansicht sind auch *Alford, Junk* und *Sachs*, die alteinheimische Fruchtbarkeitsriten in ihnen erblicken.

Die nordeuropäischen Morristänze besaßen sicher ein gut Teil Wildheit. Nicht umsonst konnte man den Ausdruck prägen: „It is a storm as if all the devils of Hell were dancing Morris" und bei Shakespeare (Heinrich VI., 3. Akt, 1. Szene) heißt es:

„I have seen him
Caper upright like a wild Morisco,
Shaking the bloody darts, as he his bells".

[296a] *Alford-Gallop*, The Traditional Dance S. 111.

Der hohe Sprung „Uprights" ist heute noch in den Morristänzen vorhanden. Als eine „rude company" wird auch die Bande der Brosley Morristänzer mit ihrem „Lord of misrule" geschildert. Griff man sie an, so kämpften sie sogar gegen die Obrigkeit.[297] Einen ekstatisch grotesken Tanz lassen auch die alten Abbildungen[298] und Anspielungen in literarischen Quellen erkennen. Gegen das Papsttum gerichtete Schmähschriften der Reformationszeit schildern die Geistlichen recht unehrerbietig: „Sie machen große kreuz, zerdenen ire arm und reißen die selzamsten bossen über altar, als wöllten sie den morischgen danz springen"[299] und Geiler von Kaisersberg zieht gegen Beter los, die sich scheuen, ganz niederzuknien: „Aber die nerrischen Christen, die sich beschamen vff beide knie zeknüwen und knüwen nicht mer dann vff eim knye vnd gar der degen neben vßhin vnd sperret sich, das niemands vor ym gon kan, biegen sich gleich als wolten sie den morischgen tantz tantzen".[300] Der heutige englische Morristänzer hält hingegen den Körper steif und schwingt nur die Beine und Arme höchst energisch in verschiedenen Rhythmen. Von den übertriebenen Verrenkungen und Rumpfbeugen, welche die alten Stiche zur Genüge wiederholen, keine Spur. Möglicherweise könnte man einen Rest in dem schuhplattlerartigen Coconut Dance in Bacup (Lancashire) erblicken, über den ich in anderem Zusammenhang berichten möchte. Die Gliederverrenkungen der Bilder des 15. Jahrhunderts gehören aber ausnahmslos dem sogenannten „Tanz um einen Preis" an, den eine Frau erteilt. Also eine andere Gattung, als die heutigen Morristänze. Für das Alter unseres reinen Männertanzes spricht außer inneren Gründen auch die auffällige Tatsache, daß z. B. baskische Tänze den englischen so ähnlich sind, daß ein englischer Morristänzer ohne große Schwierigkeiten daran teilnehmen könnte.[301] Der Stil ist ernst, feierlich, die Ausführung streng. „When the ‚Capers' are performed the music slows down and gives the men time to leap as high as they can. They still keep straight and upright, and alight with rhythmical somewhat heavy thuds. The bells upon their legs ring in time with the Capers, and the effect is exciting and strange."[302] Fast religiöse, anbetende Bewegungen können sogar in Morristänzen vorkommen, wie in „Shepherds Hey" (Field Town Tradition). Am Ende jedes Abschnittes bei den Achterfiguren ist eine kleine Pause, bei der die Tänzer plötzlich Halt machen und mit ausgebreiteten Armen stehen: „They look for all the world as though they might be adoring that Spring god of old, standing before bis altarstone in the sacred grove."[303] Eine andere merkwürdige

[297] *Burne*, Shropshire Folklore, S. 479. Ein Wiltshire Morris ging 1652 very drunk and disorderly „in a warlike manner to Pewsy" (*Alford*, Journal of the EFDS 1935, S. 42).

[298] Besonders die Figuren des „Goldenen Dachls" in Innsbruck, Grassers Moriskentänzer im alten Rathaus zu München (1480) und verschiedene Stiche.

[299] O. *Schade*, Satiren und Pasquillen aus der Reformationszeit, Hannover 1858, III, S. 59, 65, 249. = *Halm*, S. 154.

[300] Die brösamlin doct. kaiserspergs vffgelesen von Frater Johann Paulin, Straßburg 1517 (in der Predigt „Von den XV staffeln", S. XXX). = *Halm*, S. 154.

[301] V. *Alford*, Peeps at English Folk Dances, S. 37.

[302] ebda. S. 20. [303] ebda. S. 22.

Bewegung sind besondere Capers (wie in „Leap Frog"): Die Tänzer kommen einer nach dem anderen zu einem bestimmten Punkt am Kopfende der Doppelfrontaufstellung, berühren ihn nur leicht mit dem einen vorgestreckten Fuß, um dann augenblicklich zurückzuckend drei Sprünge zu machen, als ob sie ihren Fuß auf etwas glühend Heißes gesetzt hätten. Sie scheuen sich offenbar, ihn zu betreten. Trotzdem müssen sie ihn alle berühren, „take the blessing", wie Cecil Sharp das einmal gesprächsweise veranschaulichte. Wieder ein ganz anderer Typus ist etwa „Bean setting", der ähnlich einem malayischen Saatreigen durch taktmäßiges Aufstoßen und Hochziehen der Stöcke das Bohnenpflanzen nachahmt und vielleicht zu einem alten Fruchtbarkeitsritual gehört. Wie vielgestaltig ist das, was unter dem Namen Morris erscheint!

Noch weiter muß der Kreis gezogen werden. Wenn man nordenglische Schwerttänzer fragt, so wird man zur Antwort bekommen, sie seien Morris-men. Das Gleiche behaupten aber auch die Mummers, die in fast ganz England zu Weihnachten maskiert von Haus zu Haus ziehen und ihr seltsames Spiel von der Tötung und Wiedererweckung einer verschieden benannten Gestalt aufführen. Sie alle sind Morrisleute! Die Einheit dieser schwarzen oder maskierten Tänzer muß eine viel größere sein, als der genetische Zusammenhang von Tanzfiguren.

Ist das Schwärzen bloß Unkenntlichmachung im gewöhnlichen Sinne? Im Bernischen Totentanz spricht der Tod zum Bürger: „Dein Hauss und Hof mußt du verlan Vnd ein Maurischges Täntzlein han."[304] Daß der Moreskentanz hier nicht bloß eine beliebige Tanzform bedeutet, zu welcher der Unglückliche mit dem Tod anzutreten hat, scheint mir aus den Worten des Todes an den Kiltpfeifer im Basler Totentanz hervorzugehen: „Was wölln wir für ein Täntzli haben, den Bettler oder Schwartzen Knaben". Ist es zu viel in diesen Spruch hineingedeutet, wenn man den Bettler vom Heischegang ableitet, den schwarzen Knaben aber einen Moriskentänzer nennt? Offenbar erkannte man die schwarzen Tänzer damals noch als das, was sie sein wollten: *Tote!*[304a] Der Moriskentanz ist wahrscheinlich eine ursprünglichere Form des Totentanzes. Die uns sonst geläufige, wo der Tod selbst die Vertreter der einzelnen Stände in seinen Reigen holt, hat sich wohl auf Grund einer literarischen Sonderleistung vom Heer der tanzenden Gespenster losgelöst. Aus dem Tanz der Toten wurde der des Todes.[305] Doch hat die allegorische Form des geistlichen Totentanzes nicht die gleiche Lebenskraft entwickelt wie der Volksbrauch. Nur mehr alte Bilder und Texte künden von der schauerlichen Mahnung, die in den Mund des Sensenmannes gelegt ist. Der letzte Ort, wo der Tod mit der Sense heute noch erscheint, ist wohl eine Prozession in Cataluña. Dort ist er begleitet von einem zweiten Toten mit einer Fahne und drei kleinen Burschen, gleichfalls schwarz gekleidet, das Gerippe auf-

[304] *Maßmann*, S. 216 Anm.

[304a] Unsere Annahme stützt sich nicht bloß auf diese Strophen. Die Masse der Beweise für das tatsächliche Auftreten der „lebenden Toten" wird später gebracht.

[305] O. *Höfler* a. a. O.; W. *Seelmann*, Die Totentänze des Mittelalters, Jahrb. d. Vereins f. ndd. Sprachforschg. XVII; C. *Sachs*, Eine Weltgeschichte des Tanzes, S. 173ff.